

البنية الإيقاعية فى شعر عبد العزيز سعود البابطين

قراءة في موسيقى الإطار

محمد مصطفى أبو شوارب

كلية التربية – جامعة الإسكندرية

تقديم

الأستاذ الدكتور

زين كامل الخويسكى

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية

كلية التربية – جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية

٤٠ ش سوتير - الأزريطة ت: ٤٨٣٠١٦٣

٣٨٧ ش قنال السويس - الشاطبى ت: ٥٩٧٣١٤٦

البنية الإيقاعية في شعر عبد العزيز سعود البابطين

قراءة في موسيقى الإطار

البنية الإيقاعية

في شعر عبد العزيز سعود البابطين

قراءة في موسيقى الإطار

محمد مصطفى أبو شوارب

كلية التربية – جامعة الإسكندرية

تقديم

الأستاذ الدكتور

زين كامل الخويسكي

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية

كلية التربية – جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية

٤٠ ش سوتير – الأزريطة ت : ٤٨٣٠١٦٣

٣٨٧ ش قنال السويس – الشاطبى ت : ٥٩٧٣١٤٦

١٩٩٧م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــداء

هى كلماتٌ

لا أظنُّها تفى بعض فضلك علىّ

فكم قدمتنى ..

وكم قدمت لى

أستاذى الحبيب

زين الخويسكى

" إليك ما غرست يداك "

تلميذكم

محمد مصطفى أبو شوارب

تقديـــم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين. سيدنا محمد - ﷺ - وعلى آله وصحبه أجمعين ..

وبعـــد ..

فليس جديداً بالنسبة لى أن أقدم تلميذى محمد مصطفى أبو شوارب؛ فلطالما قدمته فى الملتقيات الثقافية والمحافل العلمية؛ ولطالما التمعت فى عينىّ سعادة الأب، وغمرتنى نشوة الأستاذ وأنا أقرأ ما يكتب وأسمع ما يقول.

وليس جديدا أن أكتب عن عمل له، فلقد كنت أول من التفت إلى موهبته الشعرية والبحثية، فصدرت أول أبحاثه وقمت بتحليل شعره فى دراستى: "العلاقات التركيبية فى شعر محمد مصطفى أبو شوارب" وكانت فى محاضرة عامة بالكلية ..

ومحمد أبو شوارب واحد من مخلصى تلاميذ مدرسة الإسكندرية فى النقد والشعر؛ فهو باحث دؤوب لا يعرف الملل ولا الفتور، حباه الله بملكة البحث العلمى، وهيأ له القدرة على تنميتها حتى استطاع أن يخلق لنفسه مرجعية خاصة ميزت بحثه العلمى.

وهو ناقد يتمتع بحس راق، وقدرة عالية على على استكناه النص وتذوقه ومد الجسور والصلات معه، مما ييسر عليه النفاذ إلى عالمه وسبر أغواره وتحليله تحليلا كاشفا لسماته وخصائصه.

وهو إلى ذلك شاعر له مكانته المعروفة بين شعراء جيله، وله مذاقه الشعرى وطرائقه فى تركيب اللغة وصياغة الجملة الشعرية.

ومتابعتى لأبحاث محمد أبو شوارب ودراساته منذ عام ١٩٩٢م كشفت لى عن شخصية علمية شغوفة بالقديم، عاكفة على التراث تنهل من منابعه وتنقطع لظواهره ؛ فهو من هذا النفر القليل من شبابنا الذى أقبل فى مستهل حياته العلمية على تراثنا المخطوط منقبًا عن روائعه، مُخلِّصا لكنوزه المحتبسة فى خزائن المعاهد والمكتبات.

فنشر بمفرده كتاب "البديع فى علم البديع" ليحيى بن معطى، وهو الآن فى طريقه لنشر سفرين جليلين من أهم كتب تراثنا النقدى، وهما : "مواد البيان" لعلى بن خلف الكاتب، بالاشتراك مع الدكتور أحمد حسن صبرة؛ و"المآخذ على شراح ديوان المتنبى" لعلى بن ظافر، بالاشتراك مع الدكتور أيمن ميدان.

وهو على الرغم من حداثة سنه أقدم فى جرأة بالغة على تناول الظواهر المفصلية فى تاريخ الشعر العربى، واستطاع أن يكون لنفسه موقفا خاصا من البنية التاريخية لهذا الشعر فى كتابه "دراسات فى تاريخ الشعر العربى القديم".

ولم يلق شعرنا العربى الحديث مثل هذا الجهد من الباحث، فلم يخض غماره إلا فى دراسات عجلى اضطرته إليها ظروف المشاركة فى الحياة الثقافية العامة.

ومن ثم فقد اندهشت دهشة واسعة وأنا أقلب أوراق هذه الدراسة، وألحظ عناية الباحث المفرطة بخصائص البناء الإيقاعى فى ديوان "بوح البوادى"

للشاعر عبد العزيز سعود البابطين، وأتابع إحصاءه الدقيق لكل ما يتصل بموسيقى الإطار فى الديوان على مستوى الوزن والقافية -ومما أشعل فىّ رغبة جامحة وإصرارا كبيرا على الكشف عما وراء هذا الجهد.

وكان من الطبيعى أن أقف على الشاعر وشعره وأن أعود إليهما؛ فالتقيت بـ "بوح البوادى" ورأيت فيه لونا امحى أو كاد من شعرنا العربى الحديث، لم أجد فى الديوان ذلك الهم الطافح على قصائد الشعراء المعاصرين .. لم أجد فيه تلك اللغة العقيمة الموغلة فى الغموض، والتى تقف سدا منيعا بين الشاعر وجمهور سامعيه وقرائه .. لم أجد فيه هذا التفلسف المفتعل الذى يلمع على جلد القصيدة العربية اليوم - وإنما وقفت فى "بوح البوادى" على تجربة عاطفية شجية، وشعور نابض، وحس دقيق.

رأيت فى هذا الديوان رحابه البادية، وامتدادها الوسيع ؛ واشتممت فى قصائده نكهة الشيح وريح الخزامى.. إنها البادية التى تستبقى الشاعر وتدفعه على الانسياق فى مدارها.

رأيت فى "بوح البوادى" حنينا ملحا إلى مرابع الوصل فى أيام الماضى الجميل؛ وكأنه يسترجع ذكرى لحظة اللقاء الحلوة، ولحظة الوداع ؛ وكأنه يستشعر غربة فى زماننا، وغربة فى مكاننا.

رأيت فى هذا الديوان دفئا رومانسيا حالما ضاع منا فى زحمة الحياة، وانشغلنا عنه بهمنا الخاص وإحباطنا العام.

رأيت فى "بوح البوادى" شاعرا يتوارى، وقصائد تتوارى، وشعرا يغرى بأن ننقب فى أبياته عن فلسفة خفائها وتجليها.

رأيت فى هذا الشعر لغة تفيض مشاعر وأحاسيس ورؤى تغرقنا فى رمال البادية النقية الطاهرة ؛ بكل ما تحمله من معان وما تستدعيه من دلالات.. لغة بسيطة طبعية تسمح بأكبر قدر من التواصل بين الشاعر والمتلقى.. لغة تبوح، بما فيها من حيوية هادئة، وطزاجة سمحة - عن قدرة الشاعر على استكناه أسرار الإبداع اللغوى للعربية.. لغة تكشف عمق الديوان ورحابته، وتفضح عسر شعر كثير يطغى على شعرنا اليوم.

وأروع ما يمكن أن نقف عليه فى لغة عبد العزيز سعود الباطين إنما هو بصر الشاعر بطبيعة الشعر العربى التى تقوم أساسا على الأداء الصوتى، فشعرنا العربى يختلف عن أشعار الأمم الأخرى بأنه شعر مسموع فى المقام الأول، وإن كانت بعض المذاهب الأدبية قد حولت مساره منذ الخمسينات إلى القراءة.

.. التقيت ببوح البوادى وطفت بآفاقه ومجاليه، أما صاحبه فلم أره، و لم ألتق به ولكننى عرفته، وتعرفت إلى حلمه، ورأيت جهوده، وعطاءه، وأثرهما فى حركة الشعر ومسيرة الشعراء.

رأيت فيه شاعرا آلا على نفسه أن يسخر إمكاناته فى خدمة الشعر العربى، فأنشأ عام ١٩٨٩م مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، التى وزعت جوائز دورتها الأولى فى القاهرة فى مايو ١٩٩٠م، بينما وزعت جوائز دورتها الخامسة فى أبى ظبى فى ديسمبر ١٩٩٥م بالإمارات العربية المتحدة.

وكأنى بالبابطين واحد من دعاة الوحدة العربية، يتخذ من الشعر سبيلا للم الشمل العربى المبعثر ؛ وكأنى به يسعى إلى إقامة دولة الشعر وجمهورية الشعراء.

ولا يمكننا بأى حال من الأحوال أن نعرض المنجز للشعر العربى الحديث فى بلادنا دون أن نشير إلى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الذى أحيا كثيرا من الشعر، وخلد كثيرا من الشعراء، وقدم مادة خصبة غنية للباحثين والدارسين فى الأدب العربى الحديث.

كل هذا وغيره كثير قدمه الشاعر عبد العزيز سعود الباطين لشعرنا العربى الحديث، فاستحق بذلك تقديرا خاصا، ومكانة لا تنكر فى حياة هذا الشعر.

ومن هنا كان قراء جمعية الهدى بأبى قير بالإسكندرية بجمهورية مصر العربية بأن تكون هناك قاعة خاصة للشعر باسم الشاعر العربى الكبير " عبد العزيز سعود البابطين " تكون ملتقى للشعر والشعراء وموطناً للأدب والإبداع.

وليس بعجيب بعد ذلك كله أن يدرك واحد من الشعراء والباحثين الشبان قيمة عبد العزيز سعود البابطين ؛ وليس بمستغرب أن ينفق هذا الوقت وهذا الجهد فى درس هذا الشعر درسا استطاع أن يضع أيدينا على الخصائص الفنية لاستخدام موسيقى الإطار فى " بوح البوادى "، واستطاع أن يكشف لنا عن مكانة الشاعر بين شعراء العربية قديما وحديثا ؛ وأن يثبت لنا من خلال درسه الإحصائى الدقيق صلة البابطين بشوقى ومدرسته الإيقاعية.

واستطاع من خلال هذا الدرس أن يبين لقراء " بوح البوادى " عناية الشاعر الفائقة بعناصره الموسيقية وخاصة الروى الذى حرص الشاعر على وضوحه وقوة إسماعه.

وتمكن الباحث من أن يربط بمهارة فائقة بين العطاء الإيقاعى لقصائد الديوان وبين عالم التجربة الفنية فيه.

واستطاع فى نهاية هذا البحث العلمى الجاد أن يقدم لنا عبد العزيز سعود البابطين شاعرا مغايرا مدركا لطبيعة البنية الإيقاعية ودورها فى القصيدة العربية..

ولا أنكر أن الدافع ورائى هاهنا هو قيمة الشعر وعطاء الشاعر وجدة البحث وجديته لذا كان لزاماً على أن أضمه إلى مجموعة منتخبة من أهم بحوثى ودراساتي اللغوية، وأن أنشرها جميعا فى كتابى : " من قضايا اللغة " الذى يدرسه طلاب مرحلة الليسانس بجامعة الإسكندرية فى التحليل اللغوى. فضلاً عن طلابى فى الدراسات العليا..

وبعد..

فإننى أرى أنه من المناسب جداً أن أدعوك أخى الباحث والمحب للشعر العربى والدراسات العربية إلى قراءة هذا البحث للوقوف على عدد من الأمور أهمها :

– أننا نود معرفة رأيك فى هذه الموهبة الشابة والمتمثلة فى ابننا الباحث الجاد محمد مصطفى أبو شوارب وكيف تمكن من أدواته وما بلغه من معرفة بالأصالة والمعاصرة.

–أننا نريدك أن تعرف لغة البابطين ومعجمه المتفرد وشاعريته وأنه بإبداعه وما أعطاه للشعر والشعراء من عناية خاصة كان له الأثر فى توجه النقاد والباحثين لقراءة ديوانه " بوح البوادى " فقد سبق إلى الساحة قبل أن تفد إليه..

- أننا ندعوك لتقييم هذا البحث وتقويمه..

والله المستعان،

زين كامل الخويسكي

أستاذ ورئيس قسم اللغة العربيـة

كلية التربية - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية - أبو قير

جمعية الهدى

في مارس ١٩٩٧م

مدخـــل

إن باستطاعة الناقد أن يعالج في ديوان "بوح البوادي" للشاعر عبد العزيز سعود البابطين عددًا من الظواهر الفنية التي تتكامل لتشكل منظومة الإبداع الشعري في هذا الديوان.

فباستطاعته أن يناقش تجربة الشاعر العذبة التي يبوح ديوانه بها، ويفوح أريجها من الوهج العاطفي المشتعل على شريط الذكريات في قصائده.

وباستطاعته أن يراقب، في غير قليل من الإعجاب، حوار الشاعر مع تراثنا، ودغدغته الواعية لبؤر الوجدان في ذاكرتنا الجمعية عبر تعالقه الشجي مع تجربة العاطفيين من الشعراء العرب في القديم والحديث -وتناصه المثمر على فلذات شعرية لها خصوصيتها في تراث التجربة الغزلية في الشعر العربي.

وباستطاعة الناقد أن يستنطق لغة الشاعر، وأن يستبطن معجمه الذي يجول في حقول الصبوة ويرعى ثمار الذكريات.

ولقد أنفقت منذ أن صدر الديوان عام ١٩٩٥م (مع زميلي السيد خليفة) وقتا ليس بالقصير في درس هذه الأبعاد الفنية ضمن دراستنا للتماسك النصي في "بوح البوادي" دراسة زعمناها جديدة في نقدنا الأدبي.

غير أنني أوثر اليوم أن أعود مرة أخرى إلى الديوان، وأن ألج إلى عالمه، وأرهف السمع لموسيقاه، في محاولة لاكتشاف ملامح الشكل الإيقاعي لبوح البوادي، وتحديد خصائص الشاعر في استخدام النظائر الإيقاعية للشعر العربي من خلال درس إحصائي للإطار الموسيقي لقصائد الديوان، وتحليلها على مستوى الوزن والقافية. والذي لفتني إلى موسيقى الإطار في "بوح البوادي" إنما هو إصرار الشاعر على التزام الشكل التقليدي للبناء الإيقاعي في القصيدة

العربية سائر أبيات الديوان، والتزام وحدة القافية فى ٩٥٪ من قصائده. فكان ذلك دافعًا لى أن أحاول رصد خصائص استخدام بحور الشعر العربى وقوافيه كإطار صوتى عام فى "بوح البوادى"؛ مع المقارنة بالخصائص العامة لموسيقى الإطار فى دواوين الشعر العربى قديما وحديثا؛ علنى استطيع من خلال ذلك كله أن ألمح ما ينبىء عن إمكانات الشاعر فى التعامل مع إيقاع القصيدة العربية.

إحصاء البحور

في دراسات الديوان

ولقد راعنى موقف نقـدة الديـوان مـن موسيقى الإطـار فـى الديـوان، وهالنى ذلك الخلط العجيب الذى انزلقوا إليه فـى محـاولاتهم التتبـع الإحصـائى لأوزان الديوان.

فيذهب ***محمد مصطفى هدارة*** إلى أن الشاعر قد استخدم البحـر الوافـر فى ست عشرة قصيدة، والرمل فى إحدى عشـرة قصيـدة، والبسيط فـى تسـع قصـائد، والطويـل فـى خمـس، والخفيـف فـى ثـلاث، والكـامل فـى قصيدتـين، والمتدارك فى قصيدة واحدة. واستخدم كذلك مجزوء الرمل فـى أربـع قصـائد، ومجزوء الكامل فى قصيدة واحدة.[١]

ويذهب ***محمد عبد المنعم خفاجة*** إلى أن الشاعر قـد نظـم قصـائده مـن سبعة بحور شعرية هى:

١- الوافر، وفى الديوان منه خمس عشرة قصيـدة، وفيـه قصيـدة واحـدة مـن مشطور الوافر ؟!

٢- الرمل، وفى الديوان منه أربع عشرة قصيدة، ومن مجزوء الرمل قصيدتان.

٣- البسيط، وفى الديوان منه سبع قصائد.

٤- الطويل، وفى الديوان منه خمس قصائد.

٥- الكامل، وفى الديوان منه ثلاث قصائد،

٦- الخفيف، وفى الديوان منه قصيدتان، ومن مجزوء الخفيف قصيدة واحدة.

٧- المتدارك، وفى الديوان منه قصيدتان.[٢]

وتشير دراسة ***فوزى عيسى*** الإحصائية إلى دوران الشاعر فى تلك البحور التالية:

الوافر: ست عشرة قصيدة، **الرمل**: أربع عشرة قصيدة، **البسيط**: ثمانى قصائد، **الطويل**: خمس قصائد، **الخفيف**: ثلاث قصائد، **الكامل**: قصيدتان، **المتدارك**: قصيدة؛ **ومجزوء الرمل**: ثلاث قصائد (٣).

ويقدر ***خليفة الخيارى*** أن الشاعر قد استغل سبعة بحور شعرية؛ أولهم الوافر: ست عشرة قصيدة، يليه الرمل: خمس عشرة قصيدة، ثم البسيط: ثمانى قصائد، والطويل: خمس قصائد، فالكامل والخفيف: لكل منهما ثلاث قصائد، وأخيرا المتدارك: قصيدة واحدة (٤).

البحور / النقاد	الوافر		الرمل		البسيط	الطويل	الخفيف		الكامل		المتدارك
	تام	مجزوء	تام	مجزوء			تام	مجزوء	تام	مجزوء	
هدارة	١٦		[illegible]	[illegible]	٩	٥	[illegible]	[illegible]	٢	١	١
خفاجة	١٥	١	[illegible]	٢	[illegible]	٥	٢	١	[illegible]	[illegible]	[illegible]
عيسى	١٦		[illegible]	[illegible]	[illegible]	٥	[illegible]	[illegible]	٢	[illegible]	١
الخيارى	١٦		[illegible]	[illegible]	[illegible]	٥	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	١
الإحصاء الفعلى	١٦		١٣	٢	٩	٥	٢	١	٢	١	١

الجدول الأول

جدول إحصاء النقاد لبحور الشعر فى الديوان

لاحظ أن التظليل ملازم للبيانات الخاطئة

ومن قراءة الجدول الأول، بالمقارنة بين نتائج إحصاءات النقاد المتضاربة نكتشف أن أقرب هذه الإحصاءات إلى الدقة هو إحصاء *محمد مصطفى هدارة*؛ إذ اقتصر على أن أغفل استخدام الشاعر لمجزوء الخفيف في قصيدة واحدة هي: "حلم العمر" (ص ٤٦)(*) ، ونقل في إحصائه قصيدتين من وزن الرمل إلى وزن مجزوء الرمل.

أما *محمد عبد المنعم خفاجة*، فقد زعم أن الشاعر قد استخدم وزن مشطور الوافر، وهو وزن لم يرد في الديوان على الإطلاق، وأظنه اختلط عليه وزن القصيدة "أحزان" (ص ٥٣) وهي على الوافر التام وإن كانت قافيتها متنوعة من الشكل المربع. كما أنه قد زاد في إحصاء وزن الرمل قصيدة، وكذلك وزن المتدارك، ونقص من إحصاء البسيط قصيدتين، ولم ينتبه إلى أن الشاعر قد استخدم وزن مجزوء الكامل في قصيدة واحدة هي: "وله" (ص٢٢).

ولقد جاء إحصاء *فوزي عيسى* أكثر الإحصاءات تخليطا على الرغم من مدارسته علم العروض زمنا طويلا؛ فزاد في إحصاء وزن الرمل قصيدة وفي مجزوئه قصيدة، ونقص من إحصاء البسيط قصيدة، وزاد في إحصاء وزن الخفيف قصيدة، ولم ينتبه إلى أن الشاعر قد استخدم وزني مجزوء الخفيف ومجزوء الكامل.

ولم يكن *الخياري* في إحصائه أسعد حالا من عيسى فنقص من إحصاء البسيط قصيدة، وزاد في إحصاء الرمل قصيدتين، وزاد في إحصاء الخفيف

(*) اتبعت في الإحالة على صفحات الديوان أن أضع اسم القصيدة بين علامتي تنصيص، وأتبعتها برقم الصفحة بين قوسين؛ والتزمت ذلك في سائر الدراسة.

قصيدة، والكامل قصيدة. وأظن خلطه فى إحصاء الرمل والخفيف والكامل راجعا إلى إغفاله إحصاء الأوزان المجزوءة.

وإذا كانت إحصاءات النقاد عارية من الدقة، فإن أحكامهم على فنية استعمال البابطين لأوزان الشعر العربى لا تخلو من غموض وعموم وإبهام؛ كقول أحدهم: "والرمل والوافر والبسيط من القصائد الرنانة ذات الموسيقى الانسيابية الجميلة المؤثرة الحلوة النبرة والنغم."(٥). وقول الآخر: "وإذا كانت القصيدة فى ديوان "بوح البوادى" تلتزم بالنسق البنائى الموروث -فى الأغلب الأعم- فإنها تبدو أكثر تنويعا فى الإيقاع [؟؟!] ...... ومن الإحصائية يتضح أن بحور الوافر والرمل والبسيط تحتل الصدارة، مما يدل على ثراء الإيقاع."(٦)؟؟!

وربما أدرك القارئ عمومية مثل هذه العبارات المشقشقة وفجاجتها؛ فأى رنين يختص به إيقاع الرمل والوافر والبسيط، وأية انسيابية جميلة مؤثرة حلوة النبرة والنغم -تختص بها موسيقى هذه الأوزان دون غيرها.

وربما أجهد القارئ نفسه فى استكشاف ذلك التنويع الإيقاعى الذى زعمه عيسى للنسق البنائى الموروث للوزن الشعرى فى "بوح البوادى".

وربما توقف القارئ متسائلا - فى حنق شديد على الجمل النقدية المعلبة والتى يستخدمها النقاد كعبارات جاهزة فى أى دراسة وفى كل درس - عن العلاقة الدالة عند ***فوزى عيسى*** بين تواتر الوافر والرمل والبسيط وشيوعها وبين ثراء الإيقاع الموسيقى.

وأغلب الظن أن سطحية هذه الآراء وقشريتها يرجع إلى أن عناية نقادنا لم تكن منصبة على الإطار الموسيقى للقصيدة فى "بوح البوادى"، فهم لم يتناولوه فى دراساتهم إلا عرضا فى مناقشاتهم لجوانب العملية الإبداعية فى الديوان.

وعلى كل؛ فهذه الدراسة التى بين أيديكم لا تهدف إلى مناقشة الدراسات السابقة عليها، وإنما تهدف أساسا إلى دراسة موسيقى الإطار، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية: الوزن والقافية، عند عبد العزيز سعود البابطين.

والحق أن هذا اللون من الدراسات لا يزال، على الرغم من خطورته وأهميته، قليلا إن لم يكن نادرا فى تجاربنا النقدية، ولا يزال المشتغلون به قلة من الباحثين والدارسين، وأكثر من ذلك أن أغلب هذه الدراسات لم تؤت ثمارها المرجوة لاختلاف مناهجها وإغفال الأعمال اللاحقة منها النتائج التى توصلت إليها الأعمال السابقة، وذلك ما حاولت هذه الدراسة أن تنأى بنفسها عنه؛ فالتزمت بأكثر مناهج الدرس الإحصائى شيوعا بين النقاد بالإضافة إلى أنها استندت على أعمال الباحثين السابقين وأفادت من الإحصاءات المنجزة فى دراساتهم(٧).

النظائر الإيقاعية

بين البابطين والشعر العربي

تقوم هذه الدراسة أساسا فى بحثها لبحور الشعر وأوزانه فى ديوان "بوح البوادى" على تحديد نسبة اتجاه الشاعر إلى كل بحر على حدة عن طريق إحصاء عدد القصائد التى كتبها على هذا البحر، وتحديد مدى بقائه فى البحر أو نسبة نفسه فيه عن طريق إحصاء عدد أبيات القصائد المكتوبة على هذا البحر مع المقارنة بنسب الاتجاه والنفس فى ا لشعر العربى قديما وحديثا.(٨)

وفيما يلى تقدم الدراسة بين يدى فعالياتها أحد عشر جدولا تفصيليا لنسب الاتجاه والنفس فى ديوان "بوح البوادى" وأشعار العذريين، ونسب الاتجاه عند الشعراء العرب قديما وحديثا، ومتوسط أبيات القصيدة فى كل بحر عند البابطين، ونسب الاتجاه العامة ومراتب البحور فى: الشعر العربى بعامة، وفى الشعر القديم، وفى الشعر العذرى، وفى الشعر الحديث.

م	البحر	عدد القصائد	نسبة الاتجاه
١	الوافر	١٦	٣٠,٨٪
	الرمل تام	١٣	٢٥٪
	الرمل مجزوء	٢	٣,٨٪
٢	البسيط	٩	١٧,٣٪
٣	الطويل	٥	٩,٦٪
	الخفيف تام	٢	٣,٩٪
	الخفيف مجزوء		١,٩٪
	الكامل تام	٢	٣,٩٪
	الكامل مجزوء	١	١,٩٪
٤	المتدارك	١	١,٩٪

الجدول الثاني

جدول نسب اتجاه البابطين إلى البحور الشعرية

م	البحر	عدد الأبيات	نسبة النفس (البقاء)
١	الرمل تام	٢٢٨	٢٩,١
	الرمل مجزوء	٣٩	٥٪
	الوافر	٢١٥	٢٧,٥٪
٢	البسيط	١٢٨	١٦,٣٪
٣	الطويل	٦٧	٨,٦٪
	الخفيف تام	٢٩	٣,٧٪
	الخفيف مجزوء	٢١	٢,٧٪
	الكامل تام	٢٦	٣,٣٪
	الكامل مجزوء	١٦	٢٪
٤	المتدارك	١٤	١,٨٪

الجدول الثالث

جدول نسب نفس البابطين (بقائه) فى البحور الشعرية

المرتبة	١		٢				٣				٤		
البحر	مجزوء الخفيف	مجزوء الرمل	الرمل	تام الرمل	الخفيف	مجزوء الخفيف	تام الخفيف	البسيط	الكامل	المتدارك	الوافر	الطويل	تام الكامل
متوسط الأبيات	٢١	١٩,٥	١٧,٨	١٧,٥	١٦,٧	١٦	١٤,٥	١٤,٢	١٤	١٤	١٣,٤	١٣,٤	٣

الجدول الرابع

جدول متوسط أبيات القصيدة في كل بحر في "بوح البوادي"

الشاعر / البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الرمل	الخفيف	الرجز	المتقارب	السريع	الهزج	المديد	المنسرح	المجتث	المتدارك
زهير	%٤٣	[illegible]	%١٥	%١٥				%٢				%٢		
جرير	%٣١	%١٦	[illegible]	[illegible]			%٢	%١						
الفرزدق	[illegible]	%٩	[illegible]	%١٠				%١						
ابو العتاهية	%٢٠	%١٠	%١٠،%١٩	%٢،%٨	%١٢،%٤	%٦		%٤	%٤		%١	%٧		
أبو نواس	[illegible]	%٢٠	%١٥	%١٣	[illegible]	%٤	%٣	%١	%٨		%١	%٨	%٢	
البحترى	%٢١	%٩	%١،%٢١	%٨	[illegible]	[illegible]		%٤	%٣			%٤		
أبو فراس	%٤٠	%٧،%٩	%٧،%٨	%١٤	%١٠ -	%٤	%١	%٤	%٣	%١		%٣		
المتنبى	%٢٨	%١٦	%١٩	%١٤		%٩	%٢	%١٦	%١			%٧		
مهيار	%١٩	%٢،%٤	%٢،%١٤	%١٢	%٥	[illegible]	%٥،%١٥	%١٠	%٦	%١		%٣		
البهاء زهير	%٣٣	[illegible]	%١٥ ،%٨	[illegible]	%١٠،%٢	%٣ -	%٤،%٤	%٢	%٢	%٣			%٢	

(الجدول الخامس) جدول نسب اتجاه الشعراء إلى البحور فى الشعر العربى القديم

الشاعر / البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الرمل	الخفيف	الرجز	المتقارب	السريع	الهزج	المديد	المنسرح	المجتث	المتدارك
البارودى	[illegible]	[illegible]	٪٢٠	٪٤		٪٦		٪١	٪٥			٪٢		
حافظ	٪١٥	١٤	٪١٠،٪١٨	٪٦	٪٧	٪١٥		٪٥	٪٤				٪٣	
شوقى (أنيس)	٪٧	٪٩	٪٦٠،٪٢٧	٪٩	٪١٠،٪٨	٪١١	٪٢٠،٪٤	٪٥	٪٢	٪١			٪١	٪١
شوقى (الهادى)	٪٦,٤٨	٪٨,٦٤	٪٣١,٠٨	٪٩,٤٥	٪٨,٣٧	[illegible]	٪١٢,٩٧	٪٥,٦٧	٪٤,٠٥	٪١,٠٨			٪١,٣٥	٪١,٣٥
الجارم	٪١٦	٪١٠	٪٢٦	٪٥	٪٧	٪٢٩		٪٢	٪٣				٪٣	
عزيز أباظة	٪٢٠	٪٧	٪٢٠	[illegible]	٪٦	٪٢٢		٪١٠						
على محمود طه	٪١٥	٪١٠	٪٢٤		[illegible]	٪١٦		٪٥		٪٩				
أحمد رامى	[illegible]	٪٥	٪٢١	٪٥	[illegible]	[illegible]		٪٣		٪٢			٪٣	
على الجندى	٪١٦	٪١٢	[illegible]	٪١٠	٪٨	٪٢٧		٪٤		٪٥		٪٢	٪٤	
محمود حسن إسماعيل	٪١٠	[illegible]	[illegible]		٪٧	٪٣٠			٪٧					
عباس العقاد	٪١٥	٪٢٠،٪١٢	٪٤٠،٪١٧	[illegible]	٪٢٠،٪١٣	٪١٠،٪١٠	٪١	٪٥	٪٥			٪١	٪٢	

الجدول السادس

جدول نسب اتجاه الشعراء إلى البحور فى الشعر العربى الحديث

* شوقي (أنيس) :نسب شعر أحمد شوقي عند إبراهيم أنيس.

* شوقي (الهادي) : نسب شعر أحمد شوقي عند محمد الهادي.

* عزيز أباظة : نسب شعر عزيز أباظة في ديوانه: "أنات حائرة".

* علي محمود طه : نسب شعر علي محمود طه في ديوانه "الجندول".

* علي الجندي : نسب شعر علي الجندي في ديوانه "أغاريد السحر".

* محمود حسن إسماعيل: نسب شعرمحمود حسن إسماعيل في ديوانه "هكذا أغنى"

* قمت بإعداد الجدولين السابقين (الخامس) و(السادس) معتمدا على منجز إبراهيم أنيس الإحصائي في كتابه "موسيقى الشعر" ا ص ٢٨٩، ٢٠٨.

الشاعر البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	الرجز
قيس بن ذريح	٦٥,٨٪	١٠,٥٪	٢,٦٪	١٨,٤٪	٢,٥٪	
جميل بن معمر	٧١,٢٪	٥٪	١١,٣٪	١٠٪	٢,٥٪	٢,٥٪

الجدول السابع

جدول نسب اتجاه اثنين من شعراء الغزل العذرى إلى البحور الشعرية

الشاعر البحر	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	الرجز
قيس بن ذريح	٧٦٪	٨,٦٪	١,٥٪	١١,٧٪	١,٧٪	
جميل بن معمر	٧٨,٧٪	٥,٦٪	٧٪	٥٪	١,٢٪	٢,٤٪

الجدول الثامن

جدول نسب نفس (بقاء) اثنين من شعراء الغزل العذرى فى البحور الشعرية

قمت بإعداد الجدولين السابقين (السابع) و(الثامن) معتمدًا على استقراء مباشر للديوانين وإحصاء نسب القصائد والأبيات.

م	البحر	نسبة الاتجاه
١	الطويل	٪٢٦,٥
	الكامل	٪٢٢,٢
٢	البسيط	٪١٥,٢
	الخفيف	٪١٢,١
	الوافر	٪٩,١
٣	الرمل	٪٤,٤
	المتقارب	٪٣,٥
	السريع	٪٢,١
	الرجز	٪٢,٢
	المنسرح	٪١,٦
٤	الهزج	٪٠,٨
	المجتث	٪٠,٦
	المديد	٪٠,١
	المتدارك	٪٠,٠٤

الجدول التاسع

جدول نسب اتجاه الشعراء فى

الشعر العربى بعامة

م	البحر	نسبة الاتجاه
١	الطويل	٪٣٦,٣
٢	الكامل	٪١٨,٤
	البسيط	٪١٢,٦
	الوافر	٪١٢,٢
٣	الخفيف	٪٥,٤
	المتقارب	٪٣,٥
	الرجز	٪٢,٨
	الرمل	٪٢,٨
	المنسرح	٪٢,٤
	السريع	٪٢,٢
٤	الهزج	٪٠,٣
	المجتث	٪٠,٣
	المديد	٪٠,٢

الجدول العاشر

جدول نسبة اتجاه الشعراء إلى البحور فى

الشعر العربى القديم

م	البحر	نسبة الاتجاه
١	الطويل	٦٩٪
٢	الوافر	١٤٪
٣	البسيط	٧,٥٪
	الكامل	٧٪
٤	الخفيف	٢,٥٪
	الرجز	١٪

الجدول الحادى عشر

جدول نسب اتجاه الشعراء العذريين

إلى البحور

م	البحر	نسبة الاتجاه
١	الكامل	٢٧,٩٪
	الخفيف	٢١,٦٪
٢	الطويل	١٣,٨٪
	البسيط	١٠,٤٪
٣	الرمل	٧,٧٪
	الوافر	٥,٦٪
	المتقارب	٤٪
٤	السريع	٢,٨٪
	الرجز	١,٧٪
	الهزج	١,٧٪
	المجتث	١,٦٪
	المنسرح	٠,٧٪
	المتدارك	٠,١٪

الجدول الثانى عشر

جدول نسب اتجاه الشعراء إلى البحور

فى الشعر العربى الحديث

أ) بحر الوافر

وباستقراء الجداول السابقة يمكن للدراسة أن تبدأ قراءاتها ببحر الوافر؛ وهو بحر موحد التفعيلة، استعمله العرب تاما ومجزوءًا، و لم يرد في "بوح البوادى" إلا على الصورة التامة، واستخدمه الشاعر كثيرا، فأقام عليه ست عشرة قصيدة فنسبة اتجاهه إليه تقدر بـ ٣٠,٨٪، وهي أرفع النسب على الإطلاق في الديوان، كما أن نسبة نفسه فيه مرتفعة هي الأخرى (وإن كانت قد تأخرت إلى المرتبة الثانية بعد الرمل) إذ بلغت أبياته على الوافر مائتين وخمسة وعشرين بيتا (٢١٥) أى بنسبة ٢٧,٥٪، ومتوسط أبيات القصيدة الواحدة من بحر الوافر ١٣,٤ تقريبا.

والملاحظ أن بحر الوافر يسجل عند البابطين أرفع نسبة له بين جميع نسب الأشعار القديمة والحديثة المدروسة، فتبلغ نسبته في الشعر العربي ١ ,٩ ٪ فهو على ذلك من بحور المرتبة الثانية ونسبة الوافر مستقرة في الشعر القديم : حوالى٢ , ١٢ ٪ تواتر له في الشعر القديم نجده عند جرير إذ تبلغ نسبته في شعره ٢٣ ٪. والوافر في تأخر ملحوظ في الشعر الحديث إذ تبلغ نسبته حوالى ٦ , ٥ ٪، وأكثر من ذلك أن الوافر معدوم عند بعض الشعراء المعاصرين كالشابي، وعلى الجندى، وعلى محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل.

وأعلى تواتر له في الشعر الحديث نجده عند عزيز أباظة، فتبلغ نسبته ١٣٪. ونسبته في شعر العذريين مستقرة في تراثنا الشعرى وتبلغ حوالى ١, ١٤ ٪.

وكما نرى فقد ارتفعت نسبة البحر الوافر عند البابطين ارتفاعا كبيرًا عن نسبته في الشعر العربى، والشعر القديم، والشعر العذرى، وبلغت نسبة

الوافر عند البابطين ستة أضعاف نسبته في الشعر الحديث وهو من بحـور المرتبـة الأولى في " بوح البوادى " وهو من المرتبة الثانية في الشعر العربي عامـة، وهـو كذلك في الشعر القديم وأشعار العذريين وإن تأخر إلى المرتبة الثالثة فـي الشـعر الحديث.و لم تقترب نسبة الوافر عند شاعر في القديم والحديث من نسبتها عنـد البابطين سوى مانجده عند جرير بن عطية إذ تبلغ نسبة الوافر في ديوانه ٢٣ ٪

ب) بحر الرمل

والرمل بحر موحد التفعيلة استعمله العرب تامـا ومجزوءًا وورد في " بوح البوادى " بمظهريه بنسبة عالية إذ استعمله الشـاعر فـى خمس عشـرة قصيـدة (١٣ تـام + ٢ مجزؤء) أى أن نسـبة اتجاهـه إليــه حــوالى ٨, ٢٨٪، وكانت نسبة نفسه فيه هى الأرفع بين سائر البحور التى استخدمها الشـاعر، إذ بلغـت أبياتـه عليـه مـائتين وسـبعة وستين بيتـا (٢٦٧) بنسـبة ١, ٣٤٪. أمـا متوسط أبيات القصيدة الواحدة من بحر الرمل فهى ٨, ١٧ بيــت. والرمـل بحـر ضعيف النسبة في شعرنا العربى فهو من بحور المرتبة الثالثة وتبلغ نسبته ٤, ٤٪، وهى أضعف ماتكون فى الشعر القديم حوالى ٨, ٢٪، وهو معدوم النســبة فـى شعر زهير وجرير والفرزدق والمتنبى وجميل وقيس بن ذريح، أما أرفع نسبة فــى الشعر القديم فنجدها عند البهاء زهير ١٢٪ (٢٪ تام، ١٠٪ مجزؤء).

والرمـل فـى تقـدم واضـح فـى الشـعر الحديـث إذ تبلـغ نسبته حـوالى ٧, ٧٪، أما أرفع نسبه فـى الشـعر الحديـث فنجدهـا عنـد العقـاد ١٥٪ وعلـى محمود طه ١٤٪ .

ولقد بلغ الرمل إذن فى شعر البابطين مبلغا لم يعرف له نظير فى الشـعر العربى، فنسبته فى " بوح البوادى " سبعة أضعـاف نسبته فـى الشـعر العربـى، وعشرة أضعاف نسبته فـى الشـعر القديـم، وأربعـة أضعـاف نسـبته فـى الشـعر الحديث، فضلا عن أن الشـعراء العذريـين لم يسـتخدموا البحـر علـى الإطـلاق. وبحر الرمل فى المرتبة الأولى عند البابطين وإن تأخر إلى المرتبة الثالثة فـى الشـعر العربى قديمه وحديثه.

جـ) بحر البسيط

والبسيط بحر مزدوج التفعلية، له صورتـان فـى شـعرنا العربـى (التام، والمخلع)؛ و لم يستخدمه البابطين سوى فى صورتـه التامـة فـاتخذه إطـارا صوتيا عاما لتسع قصائد بنسبة ٣, ١٧٪ ، وكان مجموع أبياته فى هذه القصائد التسع مائة وثمانية وعشرين بيتا (١٢٨) بنسبة ٣, ١٦٪، وبلغ متوسط أبيـات القصيدة الواحدة من بحر البسيط فى " بوح البوادى " حوالى ٢, ١٤ بيتًا.

والبسـيط مـن البحـور الهامـة فـى شـعرنا العربـى فتبلـغ نسـبته حـوالى ٢, ١٥٪ ولقد لاحظ *جمال الدين بن الشيخ* أن البسيط كـان قديمـا فـى تقـدم ملحوظ فتبلغ نسبته فى أشعار القدماء ٦, ١٢٪، وأرفع نسبة فى الشعر القديـم نجدها عند زهير ٢٣٪، وأبى نـواس ٢٠ ٪ و لم تتغـير نسـبة البسـيط كثـيرا فـى الشعر الحديث إذ تبلغ حوالى ٤ ,١٠، وأعلى نسب تواتره فـى الشـعر الحديـث نجدها عند البارودى ١٥٪، وحافظ ١٤٪. ونسبة البسـيط فـى شـعر العذريـين حوالى ٥, ٧٪ أى أنها أقل من نسبته فى القديم والحديث وفى شعر البابطين.

والبسيط كما تبين لنا واحد من البحور التى ارتفعت نسبتها فـى شـعر البابطين، ولكنه ارتفاعٌ طفيفٌ لايذكـر بالنسـبة للشـعر العربـى بعامـة، والشـعر القديم، ولكنه ارتفاع ملحوظ عن نسبته فى شعر العذريين والشعر الحديث.

والبسيط يحتل المرتبة الثانية عند البابطين فهو كذلك فى الشعر العربـى قديمه وحديثه، وإن تأخر إلى المرتبـة الثالثـة عنـد العذريـين. ونسبته فـى " بـوح البوادى " تقترب إلى حد بعيد من نسبته عند جرير والمتنبى.

د) بحر الطويل

وهو أيضا بحر مزدوج التفعيلة، ولم يستعمله العرب إلا تاما، واتخذه البابطين قالبا إيقاعيا في خمس قصائد بنسبة ٦٧ , ٩٪، وكانت جملة أبياته منه سبعة وستين بيتا (٦٧) بنسبة ٦, ٨٪ وبلغ متوسط أبيات القصيدة الواحدة من بحر الطويل فى " بوح البوادى " ٤, ١٣٪ بيتًا.

والطويل هو أهم بحور الشعر العربى وأكثرها تواتر، فله أعلى نسبة تواتر فى الشعر العربى ٥, ٢٦٪، ولقد أشار إبراهيم أنيس إلى أنه ليس بين بحور الشعر ما يضارع الطويل فى نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربى القديم على هذا الوزن، ونسبته فى القديم تحديدا، حوالى ٣, ٣٦٪، وأرفع نسبه فى الشعر القديم نجدها عند قيس بن ذريح ٨, ٦٥٪، والفرزدق ٦٨٪، وجميل بثينة (أعلا نسبة فى الشعر العربى) ٢, ٧١٪ . ونسبة الاتجاه إليه فى شعر العذريين عالية جدا فتبلغ ٦٩٪، وأعلى منها نسبة النفس التى تبلغ ٥, ٧٨٪.

وعلى الرغم من ذلك فإن الطويل فى تأخر مطرد فى الشعر الحديث الذى تبلغ نسبته فيه ٨, ١٣٪ وهو يسجل أدنى نسب تواتره فى شعر أحمد رامى ٥٪، وأحمد شوقى ٤٨, ٦٪، وتبلغ أرفع نسبه الحديثة فى شعر البارودى ٢٩٪.

وكما نرى فقد تأخرت نسبة الطويل فى شعر البابطين تأخرا شديد، فهى بعد نسبته فى شعر رامى وشوقى أضعف نسب الطويل فى الشعر العربى على الإطلاق، وخاصة وأن نسبته فى الشعر القديم تبلغ أربعة أضعاف نسبته فى شعر البابطين أما نسبته عند العذريين فهى ثمانية أضعاف نسبته فى " بوح

البوادى " والطويل من بحور المرتبة الثالثة فى شعر البابطين وإن كان مع الكـامل فى المرتبة الأولى من بحور الشعر العربى كله، وهو صاحب المرتبة الأولى منفـردا فى الشعر القديم وأشـعار العذريـين، وهـو متـأخر إلى المرتبـة الثانيـة فـى الشـعر الحديث.

هـ) بحر الخفيف

والخفيف من البحور مزدوجة التفعيلة، وورد في شعرنا العربي تامًا ومجزوءًا، واستخدمه البابطين بإيقاعيه في ثلاث قصائد (٢ تام + ١ مجزوءًا)، أي أن نسبة اتجاهه إليه تقدر بـ ٨, ٥٪، واشتملت هذه القصائد على خمسين بيتا (٥٠) فارتفعت نسبة نفسه فيه إلى ٤, ٦٪، وكان معدل أبيات القصيدة الواحدة عنده من الخفيف عاليا فبلغ ٧, ١٦ بيتًا.

والخفيف من بحور المرتبة الثانية في شعرنا العربي فتبلغ نسبته حوالى ١, ١٢٪، وهوبحر ضعيف النسبة فى شعرنا القديم فتبلغ نسبته ٤, ٥٪، وهو لا يمثل نسبة تذكر في شعر زهير وجرير والفرزدق، وأعلى نسبة فى القديم نجدها عند البحترى ١٧٪، ولم تظهر لمجزوئه نسبة في الشعر القديم سوى عند البهاء زهير ٣٪ ونسبته ضعيفة جدا فى شعر العذريين فتبلغ حوالى ٥, ٢٪.

وإذا كانت نسبة الخفيف ضعيفة فى الشعر القديم، فهى فى تصاعد مستمر فى شعرنا الحديث حيث تبلغ ٦, ٢١٪، أما أرفع نسبه فى الحديث وفى الشعر العربى مطلقا فنجدها عند أحمد رامى ٥٨٪.

والخفيف كما تبين لنا بحر متأرجح فى الشعر العربى.

وإذا مانظرنا إلى نسبته فى شعر البابطين فسنجدها منخفضة عن نسبته فى الشعر العربى كله، ومساوية لنسبته فى الشعر القديم، ومرتفعة عن نسبته فى شعر العذريين، ومنخفضة انخفاضا شديدا عن نسبته فى الشعر العربى الحديث. والخفيف من بحور المرتبة الثالثة فى " بوح البوادى " والشعر القديم وإن كان فى المرتبة الثانية فى الشعر العربى بعامة والأولى فى الشعر الحديث.

ونسبته فى شعر البابطين تقترب من نسبته فى دواوين أبى العتاهية، وأبى نواس، وأبى فراس، والبارودى.

و) بحر الكامل

والكامل من البحور الصافية أو البحور موحدة التفعيلة، جاء في شعرنا تاما ومجزوءا، واستعمله أبو سعود بمظهريه في ثلاث قصائد (٢ تام +١ مجزوء) أي أن نسبة اتجاهه إليه تقدر بـ ٨, ٥٪، وهي مساوية تقريبا لنسبة نفسه فيه والتي تقدر بـ ٣, ٥٪ إذ كانت أبيات الشاعر على الكامل اثنين وأربعين بيتا (٤٢)، وبلغ معدل أبيات القصيدة الواحدة منه في " بوح البوادي " ١٤ بيتًا.

ويحتل الكامل، مع الطويل، المرتبة الأولى لبحور الشعر العربي بنسبة ٢, ٢٢ ٪ ، وهو بحر متقدم النسبة في الشعر القديم، فتبلغ نسبته حوالي ٤, ١٨٪، وأرفع نسبة قديما نجدها عند جرير ٢٣٪، وأرفع نسب مجزوئه نجدها عند أبي العتاهية ١٠٪، والبهاء زهير ١٥٪، ونسبة الاتجاه إليه في شعر العذريين ضعيفة جدا فتبلغ ٧٪.

والكامل من أهم البحور في الشعر الحديث جملة، فتبلغ نسبة تواتره فيه ٩, ٢٧٪، وأرفع نسبه الحديثة نجدها عند محمود حسن إسماعيل ٤٠٪، وأرفع نسب مجزوئه نجدها عند حافظ ١٠٪.

والكامل على ذلك من البحور التي انخفضت نسبتها في شعر البابطين حتى بلغت نسبته في الشعر العربي أربعة أضعاف نسبته في " بوح البوادي " وفي الشعر القديم أضعاف هذه النسبة وفي الشعر الحديث حوالي خمسة أضعافها، وإن كانت نسبته في شعر العذريين قريبة جدا من نسبته عند أبي سعود.

والكامل من بحور المرتبة الثالثة في " بوح البوادى " وعند الشعراء العذريين، وإن كان من بحور المرتبة الأولى في الشعر العربي بصفة عامة، وكذا في الشعر الحديث وهو من بحور المرتبة الثانية في الشعر العربي القديم.

ز) بحر المتدارك

والمتدارك أيضا من البحور موحـدة التفعيلـة، استعمله العـرب تاما ومجزوءا ومشطورا، وللبـابطين قصيـدة واحـدة علـى وزنـه بنسـبة ٩, ١٪، وبلغت أبيات هذه القصيدة أربعة عشر بيتا، فكانت نسبة بقائه فـي هـذا البحـر ٨, ١٪ والمتدارك بحر خامل لم تضبط له نسبة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وتبلغ نسبة الاتجاه إليه في شعر شـوقي ٣٥, ١٪، ونسـبة نفسـه فيـه ١٩, ١٪، أي أن نسبته في شعر شوقي قريبة من نسبته في " بوح البوادي ".

خصائص الشكل الإيقاعي

في " بوح البوادي "

وأظنني لست في حاجة الآن إلى التنبيه على أن هذه الإحصاءات والنسب لا تقصد في النقد لذاتها وإنما الهدف الأساسي فيها أن نخرج من ورائها بجملة من الحقائق التي تصلنا إلى الغاية الحقيقية للنقد، وهي استبطان جانب أو أكثر من جوانب العملية الإبداعية في النص وغايتنا من وراء هذا اللون من الإحصاءات تكمن في تحديد خصائص استخدام ***عبدالعزيز سعود البابطين*** لبحور الشعر العربي، بالإضافة إلى اكتشاف موقفه الخاص من هذه الأشكال الإيقاعية، وأسلوبه في الإفادة من طاقاتها، على اعتبار أن جمهرة النقاد قد صنفوا البابطين كواحد من الشعراء التقليدين - على الأقل - من ناحية الشكل.

● ونحن إذا حاولنا أن نتأمل خصائص استخدام البحور في محاولة لتحديد موقف البابطين من اختيار بحوره وأوزانه اعتمادًا على عدد القصائد (نسبة الاتجاه) - فبإمكاننا أن نلاحظ مايلي :

ـــ إن عبدالعزيز سعود البابطين لم يخرج في أي من قصائد ديوانه على الإطار العروضي العام في بنائه الإيقاعي، محافظا بذلك على نظام العروض الخليلي، ملتزما ببحوره الشعرية في نمطها العام التزاما تاما ومطلقا.

ـــ والبابطين لم يفد، على الرغم من ذلك، من طاقات عدد كبير من البحور الشعرية (تسعة بحور) هي : المديد والهزج والرجز والسريع والمنسرح والمضارع والمقتضب والمجتث والمتقارب.

ـــ أما البحور السبعة التي استخدمها الشاعر في ديوان "بوح البوادي"، فسنجد أن أعلاها تواترًا، بحران هما : الوافر والرمل؛ إذ يبلغان معا مايربو على نصف قصائد الديوان حوالي (٦, ٥٩٪). ويأتي البسيط منفردا في المرتبة

الثانية، وإن كان الفارق بينه وبين الوافر والرمل كبيرا، ثم الطويل والخفيف والكامل فى المرتبة الثالثة، ثم المتدارك فى المرتبة الرابعة والأخيرة.

● وإذا نظرنا إلى موقف البابطين من البقاء الزمنى فى مجال البحور التى يختارها إطارا صوتيا لقصائده، اعتمادا على عدد الأبيات (نسبة النفس) - فإننا لن نجد اختلافا بين نسب اتجاه الشاعر إلى البحور ونسب بقائه فيها سوى فى تقدم الرمل على الوافر داخل المرتبة الأولى، وإن ظل كليهما فى هذه المرتبة دون غيرهما من البحور الأخرى التى ظلت محافظة على ترتيبها داخل المراتب الثلاث التالية وإن طرأعليها تغير طفيف لا يذكر يمكن أن نلحظه بمقارنة الجدولين الثانى والثالث.

● ولقد كشفت لنا مقارنة نسب البحور السابقة بمثيلاتها فى الشعر العربى عن مكان عبد العزيز سعود البابطين بين أضرابه من شعراء العربية، فهو شاعر يدور فى فلك الإطار التقليدى للشعر العربى بمحافظته على النسب القديمة إلى حدما فى استخدام : البسيط والخفيف والمتدارك، ***وإن كانت النزعة إلى كسر جمود هذه النسب والانفلات من ربقتها قد غلبت عليه فى صعوده بنسبة الوافر والرمل ونزوله بنسبة الطويل والكامل.***

ـــ ولعبد العزيز سعود البابطين أسلوبه الخاص فى انتقاء بحوره الشعرية الذى يميزه عن غيره من سائر الشعراء العرب، فهو وإن ربطته بالشعراء العذريين وشائج العاطفة وجمعت بينه وبينهم مواجد التجربة ومعجم التعبير عنها على مستوى اللفظ والصورة معا، إلا أنه استطاع أن يميز البنية الإيقاعية فى قصائده عن مقابلها فى شعر العذريين، فاستخدم بحرين لم تظهر لأيهما نسبة عند شعراء الغزل العاطفى وهما الرمل والمتدارك ، وارتفعت نسبة الوافر والبسيط عنده

ارتفاعا كبيرا، بينما ارتفعت نسبة الخفيف ارتفاعا طفيفا، وكان انخفاض نسبة الطويل انخفاضا لا مثيل له، وانخفضت نسبة الكامل انخفاضا لا يذكر.

ـ وكما تميز البابطين فى انتقاء بحوره الشعرية عن رفاق التجربة المشتركة من العذريين، تميز أيضا عن رفاق الهم المشترك من الشعراء المعاصرين، إذ ارتفعت نسبة الوافر والرمل والبسيط فى شعره ارتفاعا كبيرا، وانخفضت نسبة الطويل والخفيف والكامل عنده انخفاضا كبيرا كذلك، وكانت نسبة المتدارك فى "بوح البوادى " مساوية لنسبته فى الشعر الحديث.

والقصيدة فى "بوح البوادى" متوسطة الطول (معدل أبيات القصيدة الواحدة خمسة عشر بيتا)، ***وقد ربط أيمن ميدان توسط طول القصيدة بتوافر عنصر الصدق واقعيا وفنيا فى قصائد الديوان، ولقد كان ميدان مصيبا حينما ألمح إلى هذه العلاقة الحميمية بين توسط طول القصيدة الذى يدل على ميلها إلى التركيز – وبين عنصر الصدق الذى اعتبره الناقد أهم ملامح تجربة البابطين الشعرية.***(١٠)

ولم يحاول البابطين أن يعزف كثيرا على الإيقاعات المجزوءة على الرغم من انسيابية البنية الشعرية فى قصائده مما يدل دلالة واضحة على قدرة الشاعر على تطويع النموذج التام وإعادة صياغة عناصره الإيقاعية.

وكانت عدد القصائد المجزوءة فى ديوانه أربع قصائد بنسبة ٧,٧٪، وكانت عدد الأبيات المجزوءة فى الديوان ستة وسبعين بيتا (٧٦) بنسبة ٩,٧٪؛ أى أن نسبة نفسه فى الأوزان المجزوءة أرفع من نسبة اتجاهه إليها.

البحر	عدد الفصل	التام	نسبته	المجزوء	نسبته
الخفيف	٣	٢	٦٦,٦٧٪	١	٣٣,٣٣٪
الكامل	٣	٢	٦٦,٦٧٪	١	٣٣,٣٣٪
الرمل	١٥	١٣	٨٦,٦٧٪	٢	١٣,٣٣٪

الجدول الثالث عشر

جدول نسب اتجاه الشاعر إلى باالجزء التام فى استخدام البحور

البحر	عدد الأبيات	التام	نسبته	المجزوء	نسبته
الخفيف	٥٠	٢٩	٥٨٪	٢١	٤٢٪
الكامل	٤٢	٢٦	٦١,٩٪	١٦	٣٨,١٪
الرمل	٢٦٧	٢٢٨	٨٥,٤٪	٣٩	١٤,٦٪

الجدول الرابع عشر

جدول نسبة نفس الشاعر الجزء والتمام

● ولا شك فى أن العلاقة بين الوزن والمعنى، أو بين اختيار الشاعر للشكل الموسيقى، واختياره للغرض المضمونى - لا شك فى أن هذه العلاقة قد لفتت كثيرا من النقاد والباحثين فى القديم والحديث؛ وحاول كثير منهم أن ينظر لتلاؤم أغراض معينة مع بحور بعينها، ولتساوق مضامين محددة مع أشكال ذات طابع معين؛ وكأن اختيار الشاعر لوزن قصيدة ما يتم بشكل إرادى وبطريقة واعية فى مرحلة سابقة على كتابة القصيدة [١١].

ولاشك أيضا فى أن استقراء النماذج الشعرية قديما وحديثا يؤدى بنا إلى رفض هذا المبدأ، ونهج القصيدة العربية بما فيه من تعددٍ للأغراض والموضوعات الشعرية داخل البحر الواحد شاهد على ذلك، ولقد دعم *عز الدين إسماعيل* هذه الفكرة بغير واحد من النماذج والأمثلة حين دلل على صحتها بقول الفند الزمانى فى إحدى قصائده :

مَشَينَا مِشْيَةَ الليثِ غَدَا والليثُ غَضْبَانُ
بِضَرْبٍ فِيهِ تَوهِينٌ وتَخْضِيعٌ وإِرنَانُ
وَطَعْنٍ كَفَمِ الزِّقِّ غدا والزِّقُّ مَلآنُ
وبعضُ الحِلْمِ عند الجَهْـ ـلِ للذِلَّةِ إِذْعَانُ

وهى أبيات على الهزج وإيقاعه (مفاعلين مكررة مرتان فى كل شطرن أى د د ن د ن د ن مكررة أربع مرات).

وهو نفس البحر الذى نقول فيه :

أَلا طِيرِى أَلا طِيرِى وَغَنِّى يا عَصَافِيرِى

ويرى عز الدين إسماعيل أن هذا البحر، وهو من البحور القصار، قد اتسع لنغمتين (أو قل لإيقاعين نفسيين) متباعدين، أو لمعنيين مختلفين، فنرى الشدة والقوة والسرعة بل البطش أيضًا فى النموذج الأول، ونرى الرخاوة واللين وبطء الحركة والتدله فى النموذج الثانى؛ فلم يستطع الوزن الواحد فى

المثالين أن يحجب هذين الإيقاعين الموسيقيين المتباينين، و لم يستطع أن يقيم حدوداً بين المعنيين المختلفين اللذين حملهما الشاعرين عليه [١٢].

ـــ وشعر البابطين يدعم هو الآخر هذه الفكرة ويؤيدها فقد استطاع أبو سعود أن يعبر فى انسيابية وانطلاق من خلال سبعة بحور مختلفة، وعلى مدى إحدى وخمسين قصيدة [١٣] عن موضوع واحد تقريبا يختلف فى جزئياته، ويتفق فى الجو العام والأثر النفسى الأمر الذى يحقق الوحدة العضوية والموضوعية فى آن معا للديوان ككل فى إطار من التعدد الإيقاعى على مستوى الشكل.

● وعلى الرغم من محافظة البابطين على نظام العروض فى الخليلى فى إطاره العام، إلا أنه لم يعبأ أحيانا بالصور المتعددة أو بالأشكال والنظائر الإيقاعية التى تندرج تحت هذا الإطار العام وتتفرع منه، والتى تعرف بالأعاريض والأضرب، وهى على الترتيب: الصور الثابتة للتفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة فى الشطر الثانى.

وكل صورة من هذه الصورة تتميز عن غيرها من الصور الموسيقية التى تشترك معها فى نفس البحر -بهذه الأعاريض والأضرب التى لا يمكن أن يخلط الشاعر بينها.

ـــ ولكننا نرى أبا سعود فى بعض الأحيان يمزج بين بعض هذه الصور فى إطار واحد كما نرى فى قصيدة "رنين السحر" (ص ٤٣) :

بِعِفَّةِ عُذْرِيٍّ وَطُهْـــرِ بُثَيْنَـــةٍ

وَإِخْلاصِ قَيْسٍ ذَائِعِ الشِّعْرِ والحُبِّ

وهى على بحر الطويل [١٤].

ولعلنا نلحظ اختلاف الضرب فى هذه القصيدة فأبياتها (الثانى والرابع والخامس) :

وَلَوْعَةِ خَالِى ابنِ لَعْبُونَ رَاثِيًا
لِمَيٍّ غَدَاةَ الْبَينِ حَلَّ بِيَثْرِبِ

. . .

قَضَيْنَا سِنِينَ الْحُبِّ نَقْطِفُ زَهْرَهُ
كَنَحْلِ وُرُودِ الرَّوضِ بِالْوَرْدِ تَخْتَبِى

رَفِيقَةُ دَرْبِى أَبْيَضُ الذَّيلِ ثَوْبُهَـا
وأَزْكُرُهَا حُسْنًا يشعُّ كَكَوْكَبِ

من الضرب الثانى الطويل (مفاعلن) بينما سائر أبيات القصيدة من الضرب الأول: (مفاعلين).

ومن ذلك أيضا من نجده فى قصيدة "بدر الليل" (ص ٥٩)

يَا بَدْرَ اللَّيلِ متى يُوفِي مَحْبُوبُ الْقَلْبِ وأُسْعِدُهُ

وهى على بحر المتدارك، إذ مزج الشاعر فى العروض كثيرا بين (فَعِلُن) و(فَعْلُن) [١٥]:

كما نرى فى قوله :

وَحَبِيبِى أَوْنَفَـــهُ بَيْنٌ ... يَسْرِى بِالْجُرْحِ فَيُوقِدُهُ

وَفُؤَادِى مَنْ سَيَرِقُّ لَهُ ... وضِرَامُ العِشْقِ يُهَدْهِدُهُ

فالعروض الأولى على (فَعْلُن) والثانية على (فَعِلُن).

فكانت صورة عروض الأبيات: (الأول، والثانى عشر، والثالث عشـر، والرابع عشر) (فَعْلُن)، وكانت صورة عروض سائر أبيات القصيدة (فَعِلُن).

ــ واختلاف الضرب على هذا النحو يؤدى بلا شك إلى اختلاف بنيـة القافية، وتغير كثافتها ونوعها وشكلها الإيقاعى.

ــ وعامة دارسى موسيقى الإطار فى الشـعر العربى يجمعـون علـى أن مثل هذا المزج عيب عروضى لا ينبغى أن يقع الشاعر فيه، وبعضهم يذهب إلى أن هذا المزج لون من ألوان الخروج على حرفيـة القـاعدة ولكـن فـى إطـار مـن الالتزام بالنسق العام للقواعد العروضية، وفى رأيى أن هـذا المـزج وغـيره كسـر واضح للنظام الموسيقى، ولكننا لا ينبغـى أن نتعـامل معـه بمنطـق صوابـى، وإنمـا المعول فى الحكم على هذا الخـروج وأضرابـه مـرده الأساسـى إلى مـدى تـذوق الأذن واستساغتها لصيغ الشاعر، وعدم إحساسـها بنبـوة هـذا التغيـير وشـذوذه الموسيقى...

القافيـــة

وعلى الرغم من ندرة الدراسات النقدية التى توجه همها إلى موسيقى الإطار (الوزن والقافية) بصفة عامة - فإن باستطاعة المتابع أن يلحظ أن الدراسات المنصبة على أوزان الشعر وبحوره وقوالبه الموسيقية أوفر حظًا من تلك التى توجه عنايتها إلى القافية [١٦].

وربما كان مرجع ذلك إلى اختلاف أنماط القافية ونماذجها، بل اختلاف تعريفها ومفهومها بين القدماء والمحدثين، ولكن تعريفها الذى نرتضيه اليوم هو ما ذهب إليه الخليل بن أحمد من أن القافية هى مجموعة الحروف التى تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين فى البيت الشعرى [١٧]، وهى على الجملة مجموعة العناصر التى تلتزم كما وكيفا فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة.

والقافية بلا شك من أهم أركان الوزن الشعرى، فهى ركيزة البنيان الإيقاعى فى شعرنا العربى، ولقد أشار *ابن جنى* إلى أهميتها فى قوله: "ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى لأنها المقاطع."[١٨]

وهذه المقاطع تعتمد أساسا على اللزوم الكمى والكيفى لعناصر القافية الصامتة والصائتة على حد سواء؛ وذلك ما تنبه إليه النقاد القدماء كما نرى فى قول *حازم* عن القافية: "لابد فيها من التزام شىء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فقوافى الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروى على الحركة والسكون."[١٩]

ونتيجة لهذا كان ميزان القافية وهى التى تتطلع إليها الآذان فى آخر البيت وتتوقعها - أدق بكثير من ميزان الأبيات "وذلك لحساسية الأذن للقافية، فأى انحراف فى الوضوح السمعى فى القافية تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه."[٢٠]

ومن هنا تأتى أهمية اللزوم الكمى والكيفى للقافية وعناصرها.

والقافية تنبنى أساسا على الحرف الذى تعرف به وتنسب إليه وهو حرف الروى، ويعقب الروى حركته التى تعرف بالمجرى، فالوصل الذى قد يكون حرفا من حروف المد، وقد يكون هاءًا، وإذا كان هاءًا متحركة عرف إشباع حركتها بالخروج.

وقد لايسبق الروى حرف من حروف القافية، وقد يسبقه الردف أو التأسيس والخروج[٢١] واشكال القافية المتنوعة إنما تكون باستخدام هذه العناصر مجتمع بعضها إلى بعض فى أنساق محددة تحاول أن تلعب دورها الأساسى وهو تركيز الإيقاع الشعرى للبيت فى القافية باعتبارها المحور الحافرى للقصيدة.

ولكى تسهل دراساتنا لأشكال القافية وأنساقها[٢٢]، اتخذنا رموزا لعناصرها كما يلى:

ر : الروى — خ : الدخيل

د : الردف — و : الوصل

س : التأسيس — هـ : هاء الوصل

ج : الخروج

مجرى الروي من حيث الإطلاق والتقييد

وأنواع المجرى المطلق

أ) القافية المقيدة :

إن تقييد القافية مظهر دال على ضيق النفس فى صدر الشاعر، وتتميز عن القافية المطلقة بأن الروى هو آخر عناصر القافية فيها، وقد يكون عنصرها الوحيد فى بعض الأحيان.

وقد وردت القافية المقيدة عند البابطين فى شكلين فقط:

رْ : وهى القافية التى تتكون من الروى فقط.

درْ : وهى القافية التى تتكون من روى يسبقه ردف.

وجملة قصائد القافية المقيدة فى الديوان سبع قصائد بنسبة ١٤,٢٨٪، وجملة أبيات هذه القافية مائة وواحد وعشرون بيتا (١٢١) بنسبة ١٦,٧٨٪، أى أن نسبة نفس البابطين فى القافية المقيدة أرفع قليلا من نسبة اتجاهه إليها.

وأغلب أشعار البابطين المقيدة القافية جاءت على روى النون (خمس قصائد اشتملت على تسعين بيتا) فنسبة الاتجاه إليه ٧١,٤٢٪، ونسبة النفس فيه ٧٥٪.

أما اختيار الشاعر فى نطاق القافية المقيدة فكان منحازا تجاه القافية الأغنى من حيث عناصر القافية (درْ) فاستخدمها فى أربع قصائد بنسبة ٨,١٦٪، اشتملت على واحد وثمانين بيتا بنسبة ١١,٢٣٪، بينما استخدم القافية الأقل غنى (رْ) فى ثلاث قصائد بنسبة ٦,١٢٪، اشتملت على أربعين بيتا فقط بنسبة ٥,٥٤٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
د ر	٤	٨,١٦٪	٨١	١١,٢٣٪
ر	٣	٦,١٢٪	٤٠	٥,٥٤٪

الجدول الخامس عشر

جدول أشكال الروى المقيد المستعملة فى الديوان ونسب الاتجاه إليها

ونسب النفس فيها

ويمكننا أيضا أن نلاحظ أن جل القوافي المقيدة (ست قصائد) جاءت على بحر الرمل؛ وفى ذلك دلالة على الاتساق الإيقاعى بين الرمل والقوافى المقيدة فى شعر البابطين.

ب) القافية المطلقة :

١ - القافية المجراة على الكسر

وردت القافية المطلقة المجراة على الكسر عند البابطين على ثلاثة أشكال:

ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (ياء).

د ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (ياء)، ويسبقه ردف.

س خ ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (ياء)، ويسبقه تأسيس ودخيل.

وجملة قصائد القافية المجراة على الكسر فى الديوان أربع وعشرون قصيدة (٢٤) بنسبة ٤٨,٩٧٪، وجملة أبيات هذه القافية ثلاثمائة وثلاثة وأربعون بيتا (٣٤٣) بنسبة ٤٧,٥٧٪، أى أن نسبة نفس البابطين فى القافية المجراة على الكسر أقل قليلا من نسبة اتجاهه إليها.

والباء هو حرف الروى الأكثر شيوعا فى القافية المجراة على الكسر، إذ استخدمه الشاعر فى ست قصائد اشتملت على اثنين وتسعين بيتا، فنسبة الاتجاه ٢٥٪، ونسبة النفس ٢٦,٨٢٪.

أما اختيار الشاعر لشكل القافية فى نطاق القوافى المجراة على الكسر فقد كان منحازا تجاه القافية المتوسطة الغنى (د ر و) فاستخدمها فى اثنتى عشرة قصيدة بنسبة ٢٤,٤٨٪، اشتملت على مائة وواحد وسبعين بيتا (١٧١) بنسبة ٢٣,٧١٪؛ وتلتها مباشرة القافية الأقل غنى (ر و) واستخدمها فى إحدى

عشرة قصيدة بنسبة ٢٢,٤٢٪؛ واشتملت على مائة وتسعة وخمسين بيتا (١٥٩) بنسبة ٢٢,٠٥٪؛ وكانت القافية الأغنى كثافة هي أقل القصائد المجراة على الكسر كثافة حيث استخدمها الشاعر في قصيدة واحدة بنسبة ٢,٠٤٪، اشتملت على ثلاثة عشر بيتا بنسبة ١,٨٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
د ر و	١٢	٢٤,٤٨٪	١٧١	٢٣,٧١٪
د ر و	١١	٢٢,٤٢٪	١٥٩	٢٢,٠٥٪
س خ ر و	١	٢,٠٤٪	١٣	١,٨٪

الجدول السادس عشر

جدول أشكال الروى المكسور المستعملة في الديوان ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

٢- القافية المجراة على الفتح

وردت القافية المجراة على الفتح عند البابطين على أربعة أشكال:

ر هـ : وهى القافية التى وصل رويها بهاء ساكنة.

ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الألف).

د ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الألف) يسبقه ردف.

س خ ر و: وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الألف) يسبقه تأسيس وخروج.

وجملة القصائد المجراة على الفتح فى الديوان اثنتا عشرة قصيدة بنسبة ٢٤,٤٨٪، اشتملت على مائة وخمسة وسبعين بيتًا (١٧٥) بنسبة ٢٤,٢٧٪.

ولم يسجل أى من حروف الروى المستخدمة فى القوافى المجراة على الفتح نسبة تميزه عن غيره من حروف الروى الأخرى، وتسمح لنا بالقول بشيوع روى معين فى هذه القافية.

ولقد كان اختيار الشاعر لشكل القافية فى نطاق القوافى المجراة على الفتح متجها إلى القافية المتوسطة الغنى (د ر و)، فاستخدمها الشاعر فى ست قصائد بنسبة ١٢,٢٤٪، اشتملت على أربعة وثمانين بيتًا (٨٤) بنسبة ١١,٦٥٪؛ ومن بعدها القافية الأقل غنى (ر و) فاستخدمها فى ثلاث قصائد بنسبة ٦,١٢٪، اشتملت على خمسين بيتا بنسبة ٦,٩٣٪؛ ثم استخدام القافية (ر هـ) فى قصيدتين بنسبة ٤,٠٨٪، اشتملتا على ثلاثين بيتا بنسبة ٤,١٦٪؛

وأخيرا القافية المكثفة (س خ ر و) فى قصيدة واحدة بنسبة ٢,٠٤٪، اشتملت على أحد عشر بيتا بنسبة ١,٥٢٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
د ر و	٦	١٢,٢٤٪	٨٤	١١,٦٥٪
ر و	٣	٦,١٢٪	٥٠	٦,٩٣٪
ر هـ	٢	٤,٨٪	٢٠	٤,١٦٪
س خ ر و	١	٢,٠٤٪	١١	١,٥٢٪

الجدول السابع عشر

جدول أشكال الروى المفتوح المستعملة فى الديوان ونسب الاتجاه ونسب الروى فيها

٣- القافية المجراة على الضم :

وردت القافية المجراة على الضم عند البابطين على أربعة اشكال:

ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الواو).

د ر و : وهى القافية التى وصل رويها بحرف مد (الواو)، يسبقه ردف.

ر هـ ج : وهى القافية التى وصل رويها بهاء يعقبها خروج (حرف مد).

س خ ر هـ : وهى القافية التى وصل رويها بهاء، يسبقها تأسيس ودخيل.

وجملة القصائد المجراة على الضم فى الديوان ست قصائد بنسبة ١٢,٢٤٪، اشتملت على اثنين وثمانين بيتا بنسبة ١١,٣٧٪، أى أن نسبة النفس فى القافية المجراة على الضم أقل بقليل من نسبة الاتجاه إليها.

وكما رأينا فى القافية ذات المجرى المفتوح - لم يسجل أى من حروف الروى المستخدمة فى القوافى المجراة على الضم نسبة تسمح لنا بالقول بشيوعه كروى مميز فى هذه القافية.

واتجه اختيار الشاعر لشكل القافية فى نطاق القوافى المجراة على الضم إلى القافية المتوسطة الغنى (د ر و) (كالمجراة على الكسر والمجراة على الفتح) حيث استخدمها الشاعر فى ثلاث قصائد بنسبة اتجاه تقدر بـ٦,١٢٪، واشتملت هذه القصائد الثلاث على سبعة وثلاثين بيتا بنسبة نفس تقدر بـ ٥,١٣٪؛ وكانت نسبة اتجاه الشاعر إلى الأشكال الثلاثة الأخرى واحدة: ٢,٠٤٪ وذلك أنه قد استخدم كل واحد منها فى قصيدة واحدة فقط، بينما كانت نسبة نفسه فى الشكل الأقل غنى (ر و) ٢,٤٩٪، وفى الشكل (ر هـ ج) ١,٩٤٪، وفى الشكل (س خ ر هـ) ١,٨٠٪.

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
د ر و	٣	٦,١٢	٣٧	٥,١٣
ر و	١	٢,٠٤	١٨	٢,٤٩
ر و هـ ج	١	٢,٠٤	١٤	١,٩٤
س خ ر هـ	١	٢,٠٤	١٣	١,٨

الجدول الثامن عشر

جدول أشكال الروى المضموم المستعملة فى الديوان ونسب الاتجاه ونسب النفس فيها

وإذا حاولنا أن نرتب القوافى "بوح البوادى" علـى أسـاس مـن التقييـد والإطلاق وأنواع المجرى المطلق فإننا نقف أمام الجدول التالى:

المجرى	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبتها
المكسور	٢٤	٤٨,٩٧	٣٤٣	٤٧,٥٧
المفتوح	١٢	٢٤,٤٨	١٧٥	٢٤,٢٧
المقيد	٧	١٤,٢٨	١٢١	١٦,٧٨
المضموم	٦	١٢,٢٤	٨٢	١١,٣٧

الجدول التاسع عشر

جدول القوافي المقيدة والمطلقة في الديوان ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

وبالنظر إلى هذا الجدول نخلص إلى ثلاث نتائج رئيسية:

الأولى ــ أن نسبة شيوع مجرى الروى المطلق فى "بوح البوادى" ترتفـع ارتفاعا كبير كلما كان مخرجه أقرب إلى الشفتين وأبعـد عـن الحلـق؛ وذلـك أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك، ومخرج الضمة من أقصاه، ومخرج الفتحة بينهما.

وهذه النتيجة دالة على الانكسـار النفسـى الـذى انعكـس علـى أغلبيـة قصائد الديوان، والذى يرجع أساسا إلى إجهـاد الشـاعر اللاهـث وراء محبوبتـه، الطـامح فـى وصالهـا، المشـتعل وجـدا بهـا ولهفـة إليهـا - الـرازح تحـت وطـأة الذكريات، وعذاب النأى ونار الصبوة. ووهن الشاعر، كما يتبدى لقارئـه، لا يسمح له بأن يرهق نفسه فى إخراج مجرى الروى من عمق الجهاز الصوتى.

ومما يؤكد ذلك غلبة أصوات الروى المجهورة وشيوعها فى الديوان (ثمان وثلاثون قصيدة بنسبة ٧٧,٥٥٪)؛ ومعلوم أن الأصوات المجهورة تحتاج إلى جهد عضوى أقل بكثير فى نطقها - مما تحتاج إليه الأصوات المهموسة التى لم يعول عليها الشاعر كثيرًا فى قصائده.

الثانية ـ أن نسبة استخدام المجرى المفتوح عند البابطين قد بلغت ارتفاعا عاليا لم نجد له مثيلا سوى في شعر شوقي، بينما بلغت نسبة استخدام المجرى المضموم عنده أدنى نسبة لها فى تاريخ الشعر العربى.

ويمكننا أن نلحظ ذلك بسهولة إذا نظرنا إلى احصائيات ابن الشيخ لنسبة استخدام أنواع الروى المطلق فى الشعر القديم:

المجرى / الشاعر	الكسر	الضم	الفتح
أبو تمام	٥١٪	٣٢,٥٪	١٤,٥٪
البحترى	٥٥٪	٢٧,٢٪	١٤,٥٪
شعر الأغانى	٤٦٪	٢٩,٥٪	٢٠٪

الجدول العشرون

جدول نسب استخدام أنواع الروى المطلق قديما

بينما جاءت نسب استخدام أنواع الروى فى الشوقيات التى أحصاها ***محمد الهادى الطرابلسى*** موافقة تقريبا لنسب البابطين، مما يدل على اقتراب فى الاتجاه بين البابطين وشوقي.

المجرى	نسبة الاتجاه	نسبة النفس
المكسور	٣٣,٨٪	٣٢,٤٪
المفتوح	٢٩,٥٪	٢٨,٧٪
المضموم	٢٠,٨٪	٢٤,٨٪
المقيد	١٥,٥٪	١٤٪

الجدول الحادى والعشرون

جدول نسب استخدام أنواع الروى فى شعر شوقى

الثالثة ـ أن نسبة اتجاه البابطين إلى القافية المقيدة نسبة عالية أيضا إذا ما قورنت بالنسبة التى حددها *إبراهيم أنيس* فى قوله: "إن هذا النوع من القافية قليل الشيوع فى الشعر العربى لا يكاد يجاوز ١٠٪"[٢٣].

وهى نسبة عالية جدا إذا قورنت بنظيراتها فى شعر أبى تمام: ٢٪، والبحترى: ٣٪، وفى شعر الأغاني: ٤,٥٪.

ولكنها تعتبر ضعيفة بجانب نسبة القافية المقيدة فى شعر الشابى: ٤٠٪. ونسبة الاتجاه إلى القافية المقيدة عند البابطين قريبة من مثيلتها عند شوقى، وكذلك نسبة النفس.

وأظن شيوع القوافى المقيدة فى الديوان لونا من التنويع على إيقاع الحزن الكسير الذى يغلب على "بوح البوادى"، ورغبة لاواعية من الشاعر فى

قضم المد الشعرى المتمثل فى الإطلاق؛ والذى يبدو من وجهة نظر اللاوعى الشعرى عند البابطين سهما ممتدا ينغرس فى أنسجة الوجدان: يهتكها ويدميها.

وثمة ملاحظة تلفتنا فى قصائد القوافى المقيدة عند البابطين، فهى تدخل فى إطار ما يمكن أن نسميه بـ **إشباع النموذج**؛ فالبابطين يبدو أحيانا وكأنه لم يشعر بأن قصيدة ما قد انتهت دون أن يفرغ من خلالها كوامن مشاعره، ولم يستطع أن يبوح فيها بأسراره، فيعود لاستخدام نفس النموذج ونفس الإطار فى قصيدة أخرى.

نجد ذلك فى قصيدته "فى عمق الزمان" (ص ٦١) التى كتبها فى "خور كلاوة" فى ١٩٨٧/١١/١٦؛

يا عُهُودًا دَرَسَتْ. أَرَّقَنِى

ذِكْرُها الخَالِدُ فى عُمْقِ الزَّمَنْ

ثم عاد إلى النموذج نفسه مرة أخرى بعد خمسة أشهر ليكتب عليه قصيدته "تباريح" (ص٥٥) والتى كتبها بـ"كابدة" فى ١٩٨٨/٤/٩.

إِنَّ مَابِى مِن تباريحِ الهَوَى

يُلْهِمُ الخنساءَ آياتِ الْحَزَنْ

والقصيدتان على بحر الرمل، ورويهما النون الساكنة، وقافيتها مقيدة مجردة من النوع المتدارك.

وغير خاف ما بين القصيدتين من وشائج وصلات تجمع بينهما فى إطار تباريح الهوى وآلام الذكرى.

وربما عاد أبوسعود إلى استخدام نفس النموذج فى أكثر من قصيدة، كما نجد فى قصيدة "قصة حب" (ص٦٨) والتى كتبها بـ"لندن" فى ١٩٨٠/٢/٢٣،

هَتَفَ الْحُبُّ وَأَغْرَى بِى الهوى

فَتَذَكَّرْتُ لِقَاءً مُذْ سِنِينْ

وعاد إلى نفس النموذج مرة ثانية فكتب قصيدته "مناجاة" (ص٧٤) وكتبها بصحراء حباطة المصرية فى ١٩٨١/٩/٥،

كَيفَ أَمْسَيتِ ؟ بماذا تحلُمينْ ؟

أَلحُبِّ الأَمْسِ مَازالَ الْحَنِينْ ؟

ثم عاود النموذج مرة ثالثة ليكتب قصيدته "القلب الظامىء" (ص ٣٥) فى ١٩٩٤/٢/١٤.

جُمِعَ الشَّوقُ ورُوحى والْهَوى

لِليالٍ فارَقْتُناه مِنْ سِنِينْ

والقصائد الثلاث على بحر الرمل، ورويها النون الساكنة، وقافيتها مقيدة مردفة (بالياء أو الواو والغلبة للياء)، ومن النوع المترادف.

والقصائد الثلاث تتسق هـي الأخـرى فـي منظومـة الإبـداع التـي عـبر الشاعر بها عن تجربته من خلال قصائد ديوانه.

أشكال القافية ودور عناصرها

أ) أشكال القافية :

استخدم أبو سعود البابطين ثمانية أشكال للقافية فى ديوان "بوح البوادى"، تظهر نسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها من الجدول التالى:

الشكل	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
د ر و	٢١	٤٢,٨٥	٢٩٢	٤٠,٤٩
ر و	١٥	٣٠,٦١	٢٢٧	٣١,٤٨
د ر	٤	٨,١٦	٨١	١١,٢٣
ر	٣	٦,١٢	٤٠	٥,٥٤
ر هـ	٢	٤,٠٨	٣٠	٤,١٦
س خ ر و	٢	٤,٠٨	٢٤	٣,٣٢
ر ج	١	٢,٠٤	١٤	١,٩٤
س خ ر هـ	١	٢,٠٤	١٣	١,٨

الجدول الثانى و العشرون

جدول أشكال الروى المستعملة في الديوان ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

ولقد أجهد العروضيـون أنفسـهم فـى محاولـة تقسـيم أشـكال القوافـى بحسب ما فيها من كمال موسيقى وغنى إيقاعى إلى مراتب ودرجات، وأظنهـم جميعا يتفقون على ما خلص إليه إبراهيم أنيس فـى قولـه: "إن الشـعراء يلـتزمون الروى فى كل الأبيات دائما، ثم يلتزمون معه قدرا من الأصوات يزيـد وينقـص

حسب ما فى القافية من موسيقى، وعلى قدر عدد الأصوات المكررة فى أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى والقافية" (٢٤).

وعلى هذا فإن بإمكاننا أن نرتب القوافى فى شعر البابطين من حيث غناها وكمالها الموسيقى ترتيبا تصاعديا كما يلى:

(رْ) ◄ (درْ) ◄ (رو) ◄ (رهـ) ◄ (درو) ◄

(ر هـ ج) ◄ (س خ ر و) ◄ (س خ ر هـ).

ويمكننا أن نلاحظ أن القوافى متوسطى الغنى والكمال الموسيقى هى أكثر قوافى الديوان تواترا على مستوى نسبتى الاتجاه والنفس، بينما تمثل القوافى الأغنى أقل نسب تواتر قوافى الديوان؛ مما يدل على ميل الشاعر إلى القوافى التى يغلب الهدوء على إيقاعها، ونفوره من القوافى الصاخبة التى تخرج بالمتلقى عن إطار السكون الذى توفره القوافى متوسطة الغنى.

ب) عناصر القافية :[٢٥]

١ - الوصل [٢٦]

استخدم البابطين الوصل مدًا فى ثلاثة أشكال: (ر و)، (د ر و)، و (س خ ر و)؛ جاء عليها ثمان وثلاثون قصيدة بنسبة ٧٧,٥٥٪، اشتملت على خمسمائة وثلاثة وأربعين بيتا (٥٤٣) بنسبة ٧٥,٣١٪.

والوصل قيمة إيقاعية كبرى فى بناء القافية، ومن ثم بناء القصيدة، على اعتبار أنه النغمة النهائية فى إيقاع البيت الشعرى.

وقد استطاع أبو سعود أن يفيد كثيرا من الترنم الذى يخلقه الوصل فى القافية، وخاصة فى قصائده" "رياح الشوق" (ص ٢٥)، و"حديث أمسى" (ص ٢٨)، و"الوفاء الخالد" (ص ٣٠)، و"وهم الوصل" (ص ٣٦)، و"وفاء" (ص ٣٧)، و"جمر الظنون" (ص ٣٨)، و"شكوت النجم" (ص ٤٥)، و"شبيت ليلى" (ص ٤٩)، و"وعود" (ص ٥٦)، و"الومض الحارق" (ص ٦٤)، و"غناء الكون" (ص ٧٢)، و"أطلال الحب" (ص ٧٥).

ومن الواضح أن الوصل فى هذه القصائد يعتمد على أصوات تختص بقوة إسماع إيقاعى، ورنين صوتى يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعى للبيت. وأصوات الوصل أقرب ما تكون إلى الأوتار، من حيث ميلها الطبيعى نحو التذبذب، الأمر الذى يهيىء لها القيام بدور الصدى الإيقاعى للبيت الشعرى[٢٧].

وعلى ذلك نستطيع أن نزعم بأن البابطين قد استطاع من خلال هذه النسبة العالية لتواتر الوصل فى "بوح البوادى" أن يفيد من طاقات هـذا العنصر القافوى فى وعى تام بدوره كقفلة نهائية لنغمة البيت فى الروى المطلق.

وما يتأتى للوصل من قيم إيقاعية يمكن أن يتهيأ للخروج كذلك، وهو بالنسبة لهاء الوصل كالوصل بالنسبة للروى، وقد استخدمه الشاعر فى شكل واحد (ر هـ ج) وفى قصيدة واحدة "بدر الليل" (ص ٥٩).

٢ - الردف [٢٨]

أما الردف فقد استخدمه البابطين فى شكلين فقط: (د رْ)، و(د ر و)؛ جاء عليهما ست وثلاثون قصيدة بنسبة ٧٣,٤٦٪، واشتملت هذه القصائد على خمسمائة وتسعة عشر بيتا بنسبة ٧١,٩٨٪.

وقد استقر فى قناعة العروضيين أن الردف لايقتصر مع الواو على حالة المد فحسب، وإنما يتسع لحالة اللين أيضا؛ إلا أن أبا السعود البابطين لم يستعمل الواو والياء ردفا إلا فى حالة المد فقط، عدا قصيدة واحدة هى : "الومض الحارق" (ص ٦٤) حيث استعمل الواو اللينة ردفًا.

واستقر فى قناعتهم كذلك جواز المبادلة بين الواو والياء المتماثلتين مدا أو لينا فى نطاق الردف، و لم يكره الإيقاع العروضى هذا التبادل، لأن سمات الواو والياء تكاد تكون واحدة تقريبا [٢٩].

ونحن نجد هذا التبادل فى أضيق حدوده عند البابطين خاصة فى القصائد المقيدة، مثل : " شقيق الروح " (ص ١٨)، و " القلب الظامىء " (ص ٣٥)، و " مناجاه " (ص ٧٦) [٣٠]، بل أننا نجد أن بعض القصائد المطلقة أيضا كـ "وهم الوصل " (ص ٣٦)، و " حنين " (ص ١٥) قد التزم فيهما الشاعر بالياء كردف دون الواو، كما أنه قد التزم الواو ردفا دون الياء فى قصيدة " الومض الحارق " (ص ٦٤). **والياء غالبة** على الردف فى معظم قصائد الديوان المردفة بواو أو ياء عدا قصيدة واحدة هى " وتمضى السنون " (ص ٣٩). ويتساوى الحرفان تقريبا فى قصيدتى : " يانخلتى " (ص١٠)، و"حب قديم" (ص٤١) وعلى كل فإن التبادل بين الواو والياء فى الردف

لايؤثر على اللزوم الكيفى فى القافية لاتحاد حدهما الاستخدامى على المستوى الصوتى والصرفى والإيقاعى.

وإذا أضفنا إليهما ألف الردف التى استخدمها الشاعر فى ست عشرة قصيدة مطلقة الروى، فإن بإمكاننا أن نزعم أن الشاعر قد استطاع أن يوظف الوضوح النغمى الذى يكسبه الردف للقافية، وخاصة فى حالة الروى المقيد لأن الردف فى هذه الحالة يكون مصدر الإطلاق الوحيد فى القافية، فإذا ما أطلق الشاعر الروى لعب الردف مع الوصل دورهما فى بلوغ قمة الوضوح السمعى فى القافية عنده. ولاشك فى أن التزام الردف قبل الروى يكسب القافية نغما موسيقيا رائعا يخطو بها نحو الكمال الإيقاعى.

وإذا كان الردف فى حقيقته ألفًا كان أو واوًا أو ياءًا - عبارة عن حركة طويلة ملتزمة قبل الروى فى القوافى المردفة، فقد حاول عبد العزيز البابطين أن يضيف إلى قافيته المفردة (التى تقوم على الروى وحده دون غيره من عناصر القافية) مايمكن أن نسميه بشبيه الردف أو الردف القصير، وذلك حينما حاول التزام حركة قصيدة حلى بها الصامت السابق على حرف الروى للقوافى المفردة فى "بوح البوادى" .

وآية ذلك أن الشاعر قد التزم الفتحة كحركة للصامت السابق على الروى المكسور فى قصيدة " الإهداء " (ص ٧)

"بوحُ البوادىَ" أُهديه لِمَن عَشِقَتْ

صَبًّـا كَواه النّوى فى أَمْسِنَا وَغَدِ

عدا البيت الرابع

أهفو إليها وتهفو النفس.. عَزَّبها

حُبٌّ مُقيمٌ بِقَلْبِ القلبِ والكَبِدِ

إذ تحرك ماقبل الروى بالكسر.

وذلك ما نجده فى قصيدة " والهوى ثالثنا " (ص ٤٠)

جَادَكِ الغيثُ حَبيبى إذ هَمَى

وسَقَى الغيثُ مَرَاعى المُقَلِ

فالفتحة ملتزمة دائما قبل الروى المكسور عدا البيتين الرابع والسادس

وَزُهُورُ الروضِ يَنْدَى ثَغْرُهَا

بابتساماتِ سرورٍ مُزْهِلِ

......

وطُيورٌ هائماتٌ تكتسى

بأهازيجَ للحنٍ ثَمِلِ

إذ تحركا بالكسر. والأمر لا يختلف كثيرا فى قصيدتيه " وغابت أنجم "
(ص ٥١)

هَجَعَ الكُلُّ ونامَ النُّوَّمُ

وصحا القَلبُ وغَابَتْ أنجُمُ

و " وعود"(ص ٥٦).

لاتَعزِلُوني فإن العَزلَ يَقتُلُني

يامن قَسَوتُم على رُوحٍ قَضَت سَأمَا

وسار أبو سعود على سنة الشعراء فى تناوب الحركات القصيرة بعضها مكان بعض قبل الروى المفرد المطلق فى ثلاث قصائد : " الجمال الناعس " (ص ٣١)، و " حلم العمر " (ص ٤٦)، و " رحلة على أنغام الناى " (ص ٧٦).

ولقد أدرك الشاعر بحسه الموسيقى الضعف الإيقاعى الشديد للقافية المفردة المقيدة، لنقص اللزوم الكمى فيها، فلجأ إلى التزام حركة قصيرة قبل روى هذه القافية، فالتزم الفتحة قبل الروى المفرد المقيد فى قصيدتى " مشاعر " (ص ٣٤)، و " فى عمق الزمن " (ص ٦١). وغلبت الفتحة قبل الروى أيضا على أبيات قصيدته " تباريح " (ص ٥٥) عدا البيتين السابع والثانيعشر إذ تحركا بالكسر، والبيت السادس الذى تحرك بالضم.

وأظن هذا اللزوم الذى حاوله البابطين فى القوافى المفردة المقيدة قد أثرى هذا النوع من القوافى فى ديوانه، وأكسبها عمقا إيقاعيا

٣- التأسيس [٣١]

إن نسبة استخدام التأسيس فى " بوح البوادى " نسبة ضعيفة، إذ ورد فى ثلاث قصائد بنسبة ١٢, ٦٪، اشتملت على سبعة وثلاثين بيتا بنسبة ١٣, ٥٪، وجاءت هذه القصائد الثلاث على شكلين فقط:(س خ ر و)، (س خ ر هـ).

وعلى الرغم من هذه النسبة الضعيفة إلا أن الشاعر قد التزم ألف التأسيس مع الدخيل فى بعض من أبيات قصيدتى : " الجمال الناعس " (ص ٣١)

هاجنى الوَجدُ لأزمانٍ خلت

كزمانِ الوَصل بالأندَلُسِ

الأبيات : (الرابع والثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر)

بوِصَالٍ جَدَّدَتْهُ مُنبتَى

وأنارَتْ قلبَ ليلِ دامِسِ

....

عللّانى بِوِصَالٍ مرتجى

بعد نأيٍ شَتّ مِنهُ هاجِسى

ذكرياتي غَرَبَت عني فلَمْ

يبقَ منها غيرُ رَسْمٍ دارِسِ

غَيرُ عطرٍ فاح بالدَّرب الذي

مَرَّ فيه ذو الجمالِ النَّاعِسِ

و"حلم العمر" (ص ٤٦)

حُلُمُ العُمرِ أنَّني أَلْتَقِيـــكِ فأشتكــي

الأبيات : (السابع والثامن والتاسع).

وسُنُوني تقاذفَــتْـ ـني فأوردت كما بكِ

سحنتي غُيِّرت لما لم يكُــن في فــؤادكِ

نَعُقُــودٌ عديـــدةٌ قد تَوالَــت ببابــكِ

ولقد استخدم أبوسعود ألف مد أشبه ما تكون إيقاعـا بـألف التأسيس في نصف أبيات قصيدة " حنين " (ص ١٥).

سل واديَ الحُبِّ واسأل وردةً فيه

عن اللِّقاءِ الذي لوعادَ يَرويــهِ

تخضر أرضٌ ويزهو في جوانبـــهِ

شِيحٌ وينمو الخُزامى في روابيـــهِ

لقيا تحدّث عنها النّجم روّقها
للقادمات من الأيامِ في تِيهِ
ذكرتُها، مِن صَميم القلبِ أذكُرُها
والحبُّ تأبى يدُ الأزمَانِ تسفيه
يا عُودُ ودندِنْ فقلبي والهٌ دنِفٌ
يا شوقُ أقبل فإحساسِي يُناجيهِ
سَلْ وادِيَ الحُبِّ يا عوّادُ مُنتشياً
ودَعْ لقانا على الذكرى نناغيهِ
يومُ اللّقاءِ الذي قد كانَ يرقبُهُ
عُشاقُ عُذرةَ في الماضِي ونحييهِ
وفي الزوايا بقايا مِن تناوُمِنَا
وفي الدّروبِ لحونٌ مِن أغانيهِ
وفي الخبَايا حُطامٌ من تأوّهِنا
خوفَ الفراقِ وأوجاعُ النّوى فيهِ
يحنُّ قلبي إلى ذاك اللّقاء ففي
تذكارِه الحُبُّ يَسمُو في معانِيهِ

كم ذا وددتُ لِهمسِ الرُّوحِ تحفظُهُ
لأستعيدَ صدَى أمسي وأُبقيهِ

والتزم الشاعر هذه الألف فى بعض أبيات خمس قصائد أخرى هى : قصيدة " وهم الوصل " (ص ٣٦)، الأبيات : (الأول والخامس والحادى عشر)، وقصيدة " تمضى السنون " (ص ٣٩)، الأبيات : (الثانى والثالث والحادى عشر)، وقصيدة "زمان الحب" (ص ٦٣)، الأبيات : (الثانى والرابع و السادس والسابع والثامن والتاسع)، وقصيدة " قصة حب " (ص ٦٨)، الأبيات (الرابع، والحادى عشر، والرابع والعشرون، والسادس والعشرون، والحادى والثلاثون)، وقصيدة " مناجاة " (ص ٧٤)، الأبيات : (الخامس والسابع والعاشر والحادى عشر والخامس عشر).

والتأسيس يلعب فى الشعر العربى نفس الدور الترنمى أو الإنشادى الذى يلعبه الردف، فهما مثيلان يقوم أولهما بدور الثانى فى حالة غيابه، إلا أن التأسيس يختص بميزتين يؤكد عدم توسع استغلال البابطين لهما ما أشرت إليه من قبل وما سنصل إليه بعد قليل من أن الشاعر لا يميل إلى إثراء قافيته بتكثيف عناصر الإيقاع الصوتى والموسيقى فيها.

وأولى هاتين الميزتين أن التأسيس يضيف إلى القافية عنصرًا ثريا آخر وهو الدخيل، ويكون دائما بين ألف التأسيس والروى، وتلتزم حركته، المسماة بالإشباع، الكسر فى أغلب الأحيان كما نرى فى قصائد البابطين المؤسسة كلها : قصيدة " أيام الوصال " (ص ٢٦)، وقصيدة " وفاء " (ص ٣٧)، وقصيدة " سأسلو " (ص ٦٠).

وثاني الميزتين أن الردف إما أن يكون بألف المد، وإما أن يكـون باليـاء أو الواو (مدا أو لينا)، أما التأسيس فلا يكون إلا بألف المد، وهى أوضـح فـى السمع من حروف المـد الأخـرى، وإن كـان ذلـك يجرنـا إلى القـول بـأن حـس البابطين الإيقاعي قد فضل الوضوح السمعى فى القوافى المردفة، فعنى بألف المد كحرف ردف أكثر من الواو والياء، إذا استعمل الألف فى ست عشرة قصيـدة بنسبة ٦٥, ٣٢٪، بينما استخدم الياء فى قصيدتين بنسـبة ٨, ٤، وبـادل بينهـا وبين الواو فى ثمانى قصائد بنسبة ٣٢, ١٦٪

أنواع القوافي

باعتبار موقع الروي

إن أشكال القافية الثمانية التى رصدتها من قبل تنحصر فى أربع حالات لموقع الروى بين عناصر القافية فى ديوان " بوح البوادى "

أ) الروى منفرد :

ولهذه الحالة فى الديوان شكل واحد فقط : (ز)، استخدمه الشاعر فى ثلاث قصائد بنسبة ١٢, ٦٪، اشتملت على أربعين بيتا بنسبة ٥٤, ٥٪ .

ب) الروى يرد قبل جميع عناصر القافية :

ولهذه الحالة فى " بوح البوادى " ثلاثة أشكال : (رو)، و (رهـ)، و (رهـ ج) وجملة قصائد الشاعر فى هذه الأشكال ثمان عشرة قصيدة بنسبة ٧٣، ٣٦٪، اشتملت على مائتين وواحد وسبعين بيتا (٢٧١) بنسبة٥٨, ٣٧ ٪.

جـ) الروى يرد بين عناصر القافية :

ولهذه الحالة فى شعر البابطين ثلاثة أشكال : (درو)، و(س خ ر هـ) . وجملة قصائد الشاعر فى هذه الأشكال أربع وعشرون قصيدة بنسبة ٦٧, ٤٨٪، اشتملت على ثلاثمائة وتسعة وعشرين بيتا (٣١٩) بنسبة ٦٣, ٤٥٪.

د) الروى يرد بعد جميع عناصر القافية :

ولهذه الحالة شكل واحد فى " بوح البوادى " : (د رْ)، استخدمه الشاعر فى أربع قصائد بنسبة ١٦, ٨٪، ومجموع أبياته فيه واحد وثمانون بيتا (٨١) بنسبة ٢٣, ١١٪.

موقع الروى	عدد القصائد	نسبة الاتجاة	عدد الأبيات	نسبة النفس
الروى بين (جـ)	٢٤	٤٨ ,٩٧	٣٢٩	٤٥ ,٦٣
الروى قبل (ب)	١٨	٣٦ ,٧٣	٢٧١	٣٧ ,٥٨
الروى بعد (د)	٤	٨ ,١٦	٨١	١١ ,٢٣
الروى منفرد (أ)	٣	٦ ,١٢	٤٠	٥ ,٥٤

الجدول الثالث والعشرون

جدول موقع الروى بالنسبة لعناصر القافية ونسب الاتجاه إليها والنفس فيها

ومن قراءة الجدول السابق يمكننا أن نخلص إلى أن الروى يرد متخللا عناصر القافية فى حوالى نصف الديوان تقريبا، وأنه يتبع بعناصر قافوية أخرى فى ٦٠, ٨٥٪ من الديوان، وأنه لا يمثل العنصر الأخير من عناصر القافية إلا فى ٤, ١٤٪ من الديوان فحسب - وفى ذلك دلالة قاطعة على أن الروى يمثل محورا عميقا فى البناء القافوى للقصيدة عند البابطين، فهو يقوم بأداء دوره الإيقاعى ممتزجا بالعطاء الإيقاعى للعناصر التى تتبعه، وتنعكس عليها قيمته الموسيقية، على حين أن هذه العناصر (مد الوصل، أو هاء الوصل مع الخروج) تعمق تلك القيمة الموسيقية النابعة من الروى.

أنواع القوافي

باعتبار كثافتها الصوتية

قسم العروضيون أنواع القوافى من حيث عدد الحروف المتحركة بين ساكنها على خمسة أنواع : أولها قافية *المتكاوس*، ويكون بين ساكنيها أربعة حروف متحركة (/ه ////ه)؛ أى أنها تشتمل على اثنى عشر صوتًا : (خمسة أصوات صامتة + سبعة أصوات صائتة).

وهى قافية شاذة نادرة الوجود فى شعرنا العربى، ولا وجود لها بطبيعة الحال فى شعر البابطين.

أما أنواع القوافى الأربعة المستعملة فى " بوح البوادى " فبإمكاننا أن نرتبها من حيث كثافتها الصوتية تنازليًا على ما يلى :

أ) قافية المتراكب

ويكون بين ساكنيها ثلاثة حروف متحركة (/ه ///ه)، أى انها تشتمل على عشرة أصوات أربعة منها صامتة والستة الباقية من الصوائت. واستخدم أبو سعود هذه القافية فى ست قصائد بنسبة ٤٤, ١٢٪، ومجموع أبياته منها ثلاثة وثمانون بيتا (٨٣) بنسبة ٥١, ١١٪ .

ب) قافية المتدارك :

ويكون بين ساكنيها حرفان متحركان (/ه //ه) أى أنها تشتمل على ثمانية أصوات : ثلاثة صامتة وخمسة صائتة. واستخدمها الشاعر فى تسع قصائد بنسبة ٣٦, ١٨٪، وأبياته فيها مائة وثلاثون بيتا (١٣٠) بنسبة ١٨,٠٣٪ .

جـ) قافية المتواتر :

ويكون بين ساكنيها حرف واحد متحرك (/ه /ه) أى أنها تشتمل على ستة أصوات : اثنين صامتين، وأربعة من الصوائت. وهى أكثر قوافى

الديوان تواترا إذ استخدمها البابطين فى ثلاثين قصيدة بنسبة ٢٢, ٦١٪، وبلغت أبياته فيها أربعمائة وسبعة وعشرين بيتا (٤٢٧) بنسبة ٢٢, ٥٩٪.

د) قافية المترادف :

ولا يفصل بين ساكنى هذا النوع من القوافى أى حرف متحرك (/٥٥)، أى أنها تتكون من أربعة أصوات فقط : اثنين صامتين واثنين صائتين على اعتبار أن الساكن الأخير (حرف الروى) حرف صامت. واستخدمها الشاعر فى أربع قصائد بنسبة ١٦, ٨٪، اشتملت على واحد وثمانين بيتا بنسبة ٢٣, ١١٪.

ويوضح الجدول التالى تواتر هذه النسب مرتبة كما يلى

نوع القافية	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نيبة النفس
المتواتر	٣٠	٢٢, ٦١	٤٢٧	٢٢, ٥٩
المتدارك	٩	٣٦, ١٨	١٣٠	٠٣, ١٨
المتراكب	٦	٤٤, ١٢	٨٣	٥١, ١١
المترادف	٤	١٦, ٨	٨١	٢٣, ١١

الجدول الرابع والعشرون

جدول أنواع القوافى باعتبار كثافتها الصوتية
ونسب الاتجاه إليها والنفس فيها

ومن قراءة هذا الجدول يمكننا أن نؤكد بسهولة ما توصلنا إليه من قبل من أن الشاعر لا يميل إلى استخدام القوافى الكثيفة المزدحمة صوتيا، والتى تتميز

بالصخب الإيقاعى، وإنما يتجه فى غالبية قصائده إلى القوافى متوسطة الكثافة - متوسطة الغنى. وربما كان هذا الاتجاه، مظهرًا من مظاهر عناية الشاعر برويه، هذه العناية التى تمثلت لنا من قبل فى حرص الشاعر على أن يعمق القيمة الصوتية والإيقاعية للروى من خلال العناصر التى ترد بعده. ويؤكد ذلك شيوع قافية المتواتر دون غيرها فى الديوان فهو دليل على حرص البابطين على رويه، يبرزه ويحدده أمام المتلقى إذ يحصره بين هذين الساكنين الظاهرين وكأنه يلفتنا إلى التركيز عليه والانتباه لعطائه.

أصوات الروي ومخارجها

١- أصوات الروى :

لم يكن تأخر الحديث عن الروى فى هذا الدرس دون عمد أو من غير قصد، بل قصدت إلى هذا التأجيل قصدا منذ البداية، ذلك أن الروى هو أهم حروف القافية على الإطلاق، فهو الحرف الذى تنبنى عليه القصيدة.

ومن هنا كان محط العناية الأول للشعراء والنقاد جميعا ولأبى سعود البابطين عناية خاصة برويه، مرت بنا بعض مظاهرها وفى ظنى أن عناية الشاعر برويه ترجع إلى الآصرة التى تربط بين هذا الحرف وإحساس الشاعر وعاطفته ومعجمه اللغوى والوجدانى.

ونحن حينما نتحدث عن إبداع الشاعر (أى شاعر) فى تخير الروى فلا ينبغى لنا أن نغفل مبدأً هاما يتلخص فى أن إبداع الشاعر جزء لا يتجزأ من إبداع اللغة، فشيوع روى معين عند الشاعر ليس إلا نتيجة لشيوع هذا الروى فى أواخر كلمات اللغة لسهولته وحسن إيقاعه، وندرة روى معين عند الشاعر ليس إلا نتيجة لندرة هذا الروى فى أواخر كلمات اللغة لكزازته ونبوه الإيقاعى(٣٢). ولقد قدم إبراهيم أنيس محاولة إحصائية لشيوع استعمال الحروف كرزى فى الشعر العربى، فذهب إلى أنه " يمكن أن تقسم حروف الهجاء التى تقع رويا إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها فى الشعر العربى:

(أ) حروف تجىء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء وتلك هى : الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين.

(ب) حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : القاف - الكاف - الهمزة - الحاء - الفاء - الياء - الجيم.

(جـ) حروف قليلة الشيوع : الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد - الثاء.

(د) حروف نادرة في مجيئها رويا : الذال - الغين - الخاء - الشين - الزاى - الظاء - الواو.(٣٣)

وشعر البابطين يتسق مع الإطار العام الذى نجده عند إبراهيم أنيس وعند غيره (٣٤) ممن حاولوا إحصاء شيوع حروف الهجاء باعتبارها رويا إذ انتفت في ديوانه حدود أصوات صامتة معينة كالتاء والخاء والذال والذاى والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والكاف، وهي أصوات قليلة الشيوع أو نادرة من حيث مجيئها رويا في إحصاءات العروضيين وإذا كان "بوح البوادى" متسقا مع الإطار العام للقافية في شعرنا العربى من حيث ندرة استخدام بعض الصوات في موضع الروى فإنه قد احتفظ لنفسه بخصوصية مميزة في ترتيب الأصوات الشائعة من حيث استخدامها رويا كما نرى في الجدول التالى :

م	الروى	نوعه	عدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	النون	مجهور	٩	٣٦, ١٨٪	١٤٦	٤٤, ٢٠٪
	الباء	مجهور	٧	١٤،٢٨٪	١٠٦	٣٤, ١٢٪
٢	الدال	مجهور	٦	٢٤, ١٢٪	٧٩	٩٥, ١٠٪
	الميم	مجهور	٥	٢٠, ١٠٪	٧٩	٩٥, ١٠٪
	اللام	مجهور	٥	٢٠, ١٠٪	٦٦	١٠, ٩٪
٣	الكاف	مهموس	٣	١٢, ٦٪	٤٧	٥١, ٦٪
	الراء	مجهور	٣	١٢و ٦٪	٤٠	٥٤, ٥٪
٤	الحاء	مهموس	٢	٠٨, ٤٪	٣٢	٤٣, ٤٪
	الهمزة		٢	٠٨, ٤٪	٢٩	٠٢, ٤٪
	السين	مهموس	٢	٠٨, ٤٪	٢٥	٤٦, ٣٪
٥	الهاء	مهموس	١	٠٤, ٢٪	١٩	٦٣،٢٪
	التاء	مهموس	١	٠٤, ٢٪	١٥	٠٨, ٢٪
	العين	مجهور	١	٠٤, ٢٪	١٣	٨٠, ١٪
	ألف المد		١	٠٤, ٢٪	١٣	٨٠, ١٪
	الياء		١	٠٤, ٢٪	١١	٥٢, ١٪

الجدول الخامس والعشرون

جدول حروف الروى المستعملة في الديوان

ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

وهذه الخصوصية التى تظهر لنا من قـراءة الجـدول السـابق لا تعنـى أن فارقا ما قد ظهر فى أنواع الحروف الغالب اعتمادها رويـا بـين البـابطين وغـيره من الشعراء، وإنما الفارق يكمن فى اختلاف نسـب الشـيوع ذاتهـا فـى الـروى الواحد بين البابطين وسائر شعراء العربية.

٢- مخارج أصوات الروى :

ونحن إذا نظرنـا إلى نسب اتجاه الشاعر ونفسه فى أصوات الروى باعتبار مخارجها، فسنجد أن لهذه الأصوات ثمانية مخارج :

أ) أقصى الحلق (الحنجرة):

وقد استعمل أصوات هذا المخرج (صوتين : الهاء، والهمزة) فى ثلاث قصائد بنسبة ١٢, ٦٪، اشتملت على ثمانية وأربعين بيتا بنسبة ٦٥, ٦٪.

ب) وسط الحلق :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتين : العين، والحاء) فى ثلاث قصائد أيضا بنسبة ١٢, ٦٪، بينما كانت أبياته فيها خمسة وأربعين بيتا بنسبة ٢٤, ٦٪.

جـ) أقصى الحنك :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحد : الكاف) فى ثلاث قصائد كذلك بنسبة ١٢, ٦٪، واشتملت على سبعة وأربعين بيتا بنسبة ٥١, ٦٪.

د) أوسط الحنك :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحد : ألف المد) فى قصيدة واحدة بنسبة ٠٤, ٢٪، اشتملت على ثلاثة عشر بيتا بنسبة ٨٠, ١٪.

هـ) أدنى الحنك :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحدا : الياء) في قصيدة واحدة بنسبة ٤٠, ٢٪، اشتملت على أحد عشر بيتا بنسبة ٥٢, ١٪.

و) اللثة :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتا واحدا : الداء) في ثلاث قصائد بنسبة ١٢, ٦٪، اشتملت على أربعين بيتا بنسبة ٥٤, ٥٪

ز) الأسنان :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (خمسة أصوات : النون، والراء، واللام، والعين، والتاء) في ثلاث وعشرين قصيدة بنسبة ٩٣, ٤٦٪، اشتملت على ثلاثمائة وواحد وثلاثين بيتا بنسبة ٩٠, ٤٥٪.

ح) الشفتان :

استعمل الشاعر أصوات هذا المخرج (صوتين : الباء والميم) في اثنتى عشرة قصيدة بنسبة ٤٨, ٢٤٪، اشتملت على مائة وخمسة وثمانين بيتا بنسبة ٦٥, ٢٥٪.

والجدول التالى يحدد تواتر هذه المخارج بترتيبها على ما يلى :

م	المخرج	عـــــدد القصائد	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	الأسنان	٢٣	٪٤٦,٩٣	٣٣١	٪٤٥,٩٠
٢	الشفتان	١٢	٪٢٤,٤٨	١٨٥	٪٢٥,٦٥
٣	أقصى الحلق	٣	٪٦,١٢	٤٨	٪٦,٦٥
	أقصى الحنك	٣	٪٦,١٢	٤٧	٪٦,٥١
	أوسط الحلق	٣	٪٦,١٢	٤٥	٪٦,٢٤
	اللثـــــة	٣	٪٦,١٢	٤٠	٪٥,٥٤
٤	أوسط الحنك	١	٪٢,٠٤	١٣	٪١,٨٠
	أدنى الحنك	١	٪٢,٠٤	١١	٪١,٥٢

الجدول السادس والعشرون

جدول مخارج حروف الروى المستعملة فى الديوان

ونسب الاتجاه إليها ونسب النفس فيها

والملاحظ على هذه النسب أن مخرجى : الأسنان والشفتين يبلغان أرفع النسب المتواترة فى الديوان، ويمثلان معا ما يقرب من ثلاثة أرباع القصائد والأبيات فى " بوح البوادى "، وذلك يؤكد ماسبق وتوصلت الدراسة إليه من أن الشاعر يميل إلى الروى وحركات المجرى الأخرج فى الجهاز الصوتى، فكلما كانت حروف الروى أقرب إلى خارج الجهاز كلما كانت نسبة شيوعها أعلى فى الديوان - ويؤكد أيضا ما سبق وأن عرضته الدراسة أيضا عن إجهاد

الشاعر ومعاناته وإرهاقه الذى لا يسمح له مطلقا بالاعتماد على حروف الروى الضاربة فى عمق الجهاز الصوتى والتى تحتاج إلى جهد صوتى كبير فى أدائها، وذلك مالا يقوى عليه من كان مضنى القلب، مكدود الشعور.

ولعل أهم ملاحظنا في درس الروى عند البابطين إنما هو اهتمام الشاعر المفرط برويه وحرصه الأكيد على وضوحه وقوة إسماعه الإيقاعى.

● وأول مايدل على ذلك كثرة استعماله للأصوات المجهورة فجاء الروى صوتا مجهورا فى ثمان وثلاثين قصيدة بنسبة ٥٥, ٧٧٪، اشتملت على خمسمائة وثلاثة وخمسين بيتا بنسبة ٨٠, ٧٦٪ وفى المقابل ندر استعماله للأصوات المهموسة، فجاء الروى صوتا مهموسا فى تسع قصائد فقط بنسبة ٣٦, ١٨٪ اشتملت على مائة وثمان وثلاثين بيتا بنسبة ١٦, ١٩٪. والأصوات المجهورة كما نعلم أشد وأوضح من الأصوات المهموسة، فضلا عن قلة الجهد العضلى المصاحب لنطقها[٣٥].

● واستعمل الشاعر روى الباء في سبع قصائد منها ست قصائد مجراة على الكسرة والباء كما نعلم صوت شديد مجهور إنفجارى أهم مايميزه الجهر بشدة مع الكسر[٣٦]، وكأن البابطين يقصد إلى التأكيد على شدة جهر الروى، وهو يزيد أمر هذا الروى وضوحا فيجعل جميع قوافيه من النوع المتواتر(/ه/ه) أى أن البابطين حريص على أن يحصر رويه بين الساكنين الأخيرين فى البيت الشعرى، وكأنه يحدد لسامعه الروى تحديد ا لا يقبل اللبس حتى يحقق أكبر قدر من الوضوح السمعى مما يمكنه من أداء الدور الذى هيأه الشاعر لأدائه.

● وللشاعر حس صوتى مميز بطاقات أصوات الروى الإيقاعية، ويظهر ذلك فى استعماله لألف المد المقصورة رويا فى إحد قصائده " الومض الحارق" (ص ٦٤)

فاضَ قَلبى بالتِياعي والجَوَى

وبَرى جِسمِيَ شوقي والنّوى

وتذكّرتُ سُويعاتٍ مَضَتْ

هاجَنى الوَجدُ إليها والهَوى

هَاجِسٌ أَقلقنى يَرجُو اللّقا

ورَجائى بَينَ جَنبىَّ انزَوى

إذ لمس الشاعر ما فى هذا الروى المقصور من ضعف موسيقى دفعه إلى التزام الواو اللينة ردفا قبل حرف الروى، فاستطاع بذلك أن يتمم البنية الموسيقية للقافية، وأن يجنب هذا الروى الانحراف الإيقاعى الذى يؤدى إلى عدم استساغته فى سائر المقصورات، وأن يضمن له القوة والوضوح السمعى.

● ويلحظ المستقصى للروى فى بوح البوادى أن أغلب القوافى المقيدة كان رويها نونا أو ميما، وذلك لأن الغنة الموجودة بهما تعطى إحساس المد المصاحب للإطلاق وتعادل قيمته الصوتية.

ومن يتأمل الجدول التالى :

نوع المجرى	المخارج والأصوات / الأشكال الروى	أقصى الحلق (الحنجرة)		وسط الحلق		أقصى الحنك	وسط الحنك	أدنى الحنك	اللثة	الأسنان					الشفتان	
		ء	هـ	ع	ح	ك	[illegible]	ي	ر	ل	د	[illegible]	ص	ت	ب	م
مقيد	ز									٢ / ٢٦	١ / ١٤					
	د ز									٣ / ٣٦						١ / ١٥
مكسور	ر ر					١ / ٣٦				٢ / ٣٠	١ / ١٢	١ / ١٠	٢ / ١٥		٣ / ٤٧	١ / ١٤
	د ر ر	١ / ١٣	١ / ١٩			٣ / ٣٦			١ / ١٣	١ / ١٢	١ / ١٣	١ / ١٦		١ / ١٥	٣ / ٤٥	
	س خ ر ر								١ / ١٣							
مفتوح	ر هـ								١ / ١٤			١ / ١٦				
	لا				١ / ١٨		١ / ١٣									١ / ١٩
	د ر ر	١ / ١٧			١ / ١٤					١ / ١٣	١ / ١٣	١ / ١٣			١ / ١٤	
	س خ د ر							١ / ١١								
مضموم	ر ر															١ / ١٨
	د ر ر										١ / ١٣	١ / ١١				١ / ١٣
	ر هـ										١ / ١٤					
	س خ ر هـ			١ / ١٣												

الجدول السابع والعشرون

جدول أشكال الروى المستعملة فى الديوان موزعة على حروف الروى ومخارجها

* الرقم المسجل بأعلى الخانة هو عدد القصائد، والمسجل بأسفلها هو عدد الأبيات

يلاحظ أن الديوان قد اشتمل على سبع قوافي مقيدة منها خمس قوافي على روى النون، وقافية واحدة على روى الميم، وأخرى على روى الدال.

● والقارئ يشعر أن أبا سعود معني دائما بأمر رويه، مشغول بوضوحه، مهتم بقوته، وإسماعه؛ فالنون التى أكثر الشاعر من استخدامها رويا مقيدا، صوت مجهور يتميز بنسبة وضوح صوتى عال ذلك أنه صوت متوسط ليس شديدا فلا يسمع منه انفجار، وليس رخوا فلا يكاد يسمع له ذلك الحفيف الذى تتميز به الأصوات الرخوة؛ إلا أنه من أشد الأصوات تأثرا بما يجاوره من صوامت وصوائت، وخاصة حينما تكون النون ساكنة أى معراة من الحركة القصيرة؛ إذ يتحقق فى هذه الحالة اتصالها بما يجاورها اتصالا مباشرا يؤثر على وضوحها السمعى، ومن ثم فقد استخدمها البابطين مردفة فى ثلاث قصائد: "القلب الظامىء" (ص ٣٥)، و"قصة حب" (ص ٦٨)، "مناجاة" (ص ٧٤) فسبقها بحرف مد (الياء أو الواو) حتى لا تتأثر بالحرف الذى قبلها ولا بحركته. والتزم الفتحة (وهى أضعف الحركات القصيرة تأثيرا) كحركة للصامت الذى يسبقها فى القصيدتين الباقيتين: "تباريح" (ص ٥٥)، و"فى عمق الزمن" (ص ٦١).

وأظنه بذلك كله قد استطاع أن يحافظ باقتدار على سلامة رويه وبروزه مع التركيز عليه حتى يتسنى له أن يلعب المرسوم له فى نسيج القصيدة على طول الديوان باعتبار أنه الوقفة النهائية التى يريد لها البابطين أن تأخذ مداها فى سمع المتلقى ووجدانه.

التصريع والقوافي المتنوعة

في "بوح البوادي"

أ - ظاهرة التصريع فى "بوح البوادى"

والتصريع فى المطالع مظهر من أهم مظاهر القصيدة العربية، والرسمية منها على وجه الخصوص، وهو مظهر وإن لم يكن ملزما فى الشعر العربى، إلا أنه شاع شيوعا يلزم الشعراء احترامه.

والتصريع يلعب دورا موسيقيا يراه كثير من الشعراء والنقاد على قدر كبير من الأهمية؛ إذ أنه يحدث لونا من ألوان التماسك النصى فضلا عن التماسك الإيقاعى فى البنية الشعرية، مما دفع كثير من الشعراء إلى تجاوز التزامه فى المطالع إلى تكراره فى عدد من أبيات القصيدة كما نلمح فى شعر امرىء القيس، وعنترة، وعمرو بن كلثوم، وغيرهم كثيرين فى شعرنا العربى القديم.

وعلى الرغم من أن شعراءنا المعاصرين لا يعبأون كثيرا بالتزام التصريع فى مطالع قصائدهم، حتى بلغت نسبته غاية فى الضعف - فإن عبد العزيز البابطين قد التزم التصريع فى اثنتى عشرة قصيدة من قصائد ديوانه بنسبة ٢٤,٤٩٪ أى حوالى ربع قصائد الديوان تقريبا، وهى نسبة تقترب من نسبة التصريع عند من أهم المحافظين على هذا اللون الموسيقى فى شعرنا المعاصر وهو شوقى، إذ تبلغ نسبة التصريع عنده ٢٩,٩٠٪، وفى ذلك دليل واضح على أصالة ارتباط البابطين بتراثنا الشعرى.

ب - القوافى المتنوعة فى " بوح البوادى "

وإذا كنا قد فرغنا من درس محاور القافية الموحدة عند أبى سعود البابطين، فإننى مطالب بأن أقف قليلا أمام قوافيه المتغيرة أو المتنوعة، وهى قليلة فى الديوان على عكس ما ذهب إليه بعض النقاد فى قوله: "وكان الشاعر أكثر استخداما للقوافى المتغيرة فى أنواع التشكيلات، وأقل استخداما للقوافى المتحدة" (٣٧).

فقد استخدم البابطين القافية المتنوعة فى ثلاث قصائد بنسبة ٥,٨٪، واشتملت هذه القصائد على اثنين وستين بيتا بنسبة ٧,٩٪، وهى نسب ضعيفة جدا إذا ما قورنت بالنسب الغالبة للاتجاه والنفس فى قصائد الديوان الموحدة القافية.

وعلى كل فإن ما يعنينا أن القافية المنوعة قد جاءت عند البابطين على شكلين:

أ) الشكل الأول :

وكتب عليه الشاعر قصيدتين(٣٨) هما: "ترانيم" (ص ٢٠)، و"أحزان" (ص ٥٣). وصورة هذا الشكل:

________ أ	________ أ	
________ أ	________ ب	
________ جـ	________ جـ	
________ جـ	________ ب	
________ د	________ د	
________ د	________ ب	وهكذا

وهو نوع من أنواع المربعات يتألف من عـدد مـن المقـاطع كـل مقطـع على أربعة أشطار بحيث تتحد قافية الأشطر الثلاثة الأولى فى كل مقطـع، بينمـا تتكرر قافية الشطر الرابع فى جميع المقاطع.

وهذا النوع عند المعاصرين والرومانسيين منهم على وجـه الخصـوص، وباستطاعتنا أن نلحظ أن المقاطع فى هذا الشـكل ليسـت منفصلـة عـن بعضهـا انفصالا تاما، وإنما تربط بينهما جميعا قافية الشطر الرابع.

ب) الشكل الثانى :

وكتب عليه الشاعر قصيدة واحدة هى: "أذكرينى" (ص ١١).

وصورة هذا الشكل:

______ أ	______ ب	
______ أ	______ ب	
______ جـ	______ د	
______ جـ	______ د	وهكذا

وهو أيضا نوع من أنواع المربعات يتألف مـن عـدد مـن المقـاطع، كـل مقطع على أربعة أشطر بحيث يتحد الشـطر الأول والثـالث فـى قافيـة، والثـانى والرابع فى قافية؛ وهو لون مشهور كذلك فـى أشـعار المعـاصرين وشـائع عنـد أصحاب الاتجاه الرومانسى كالشكل الأول؛ إلا أن شاعرنا قد أتبع كـل مقطـع مربع من مقاطع القصيدة بلفظة محورية التزم تكرارهـا، وهـى عنـوان القصيـدة: "أذكرينى"؛ وكأنه يحاول فى هذا الشكل أيضا أن يخلق وحـدة مـا بـين مقـاطع قصيدته المتنوعة القوافى.

ودارس الديوان يمكنه أن يقف أمام أربع ظواهر متعلقة بالقافية المتنوعـة فى "بوح البوادى":

الأولى – أن القافية المتنوعة قليلة فى "بوح البوادى" قلتها فى الشعر العربى كله.

الثانية – أن هذه القافية لم يخرج بها البابطين عن الأغراض التى شاع استعمالها فيها عند غيره من الشعراء المعاصرين؛ إذ قصر الشعراء هذا النوع من الشعر على أغراض وجدانية ينفسون بها في قصائدهم عليها عن مشاعرهم وأحاسيسهم التى كانوا يرونها ملكا لهم دون غيرهم(٣٩).

الثالثة : أن البابطين على الرغم من تنويعه للقافية باستخدام الشكل المربع إلا أنه قد حاول أن يربط بين هذه المربعات عن طريق قافية الشطر الرابع فى الشكل الأول، أو باستخدام اللفظة المحورية "اذكرينى" فى الشكل الثانى.

الرابعة : أن البابطين لم يستطع أن يقدم جديدا تنويعه للقافية، وإنما كان هذا التنويع فى إطار مشروعية التشكيلات القافوية الموروثة فى الشعر العربى، وإن كان يحمد له استخدامه لبنية ملائمة للرؤية التى يطرحها عبر قصائد ديوانه، وهى فى ذات الوقت بنية مشيرة من خلال ما تقوم به من إسقاط على نموذج البناء التوشيحى – إلى القيمة الغزلية التى اشتهر بها هذا النموذج.

وأظننـى الآن -فـى نهايـة المطـاف- قـادرا علـى القـول بـأن الـــدرس الإحصائى الدقيق لموسيقى الإطار فى ديوان "بوح البوادى" للشاعر عبـد العزيـز سعود البابطين قد كشف لنا الغطاء عن تفرد هذا الشاعر بخصائص مميزة له فـى الاستفادة من طاقات موسيقى الإطار فىالشعر العربـى؛ ودلنـا علـى قدرتـه فـى التعامل مع القوالب الموسيقية تعاملا حرفيا ممتزجا بالحس الفنـى؛ إذ استطاع أن يفيد من مكانات الشكل الموسيقى فى تقديم الرؤية المنطرحة عبر القصيدة إفـادة ترجع إلى إدراكه حقيقة البنية الإيقاعية ودورهـا باعتبارهـا عنصـرًا مـن عنـاصر الشعر وأداة من أدوات الشاعر.

وأزعم أن قيمة هذا الدرس الحقيقية تكمن فى أنه قـدم لنـا عبـد العزيـز البابطين شاعرا مغايرا.

الهوامش

(١) محمد مصطفى هدارة، "بوح البوادى" - دراسة تحليلية ضمن دراسات نقدية : ٩٩.

(٢) محمد عبد المنعم خفاجة، قضايا نقدية حول ديوان "بوح البوادى" ضمن دراسات نقدية : ١١٥.

(٣) فوزى عيسى، بناء الأسلوب الشعرى فى ديوان "بوح البوادى" ضمن دراسات نقدية : ١٤١.

(٤) خليفة الخيارى، صدى التراث الشعرى فى ديوان "بوح البوادى" ضمن دراسات نقدية : ١٦٦.

(٥) محمد عبد المنعم خفاجة، دراسات نقدية : ١١٥.

(٦) فوزى عيسى دراسات نقدية : ١٤١.

(٧) اعتمدت هذه الدراسة فى منهجها على الدراسات التالية:

أ) دراسة إبراهيم أنيس لموسيقى الشعر، وإحصائه لكثير من دواوين الشعراء في مختلف عصور الأدب العربى من الجاهلية حتى العصر الحديث. موسيقى الشعر : ١٩١ -٢٠٨.

ب) دراسة محمد الهادى الطرابلسى لخصائص الأسلوب فى الشوقيات وهى أهم الدراسات التى عولت عليها. خصائص الأسلوب فى الشوقيات : ٢١ - ٥٣.

ونقلا عن دراسة الطرابلسى اعتمدت على دراسة مصلح للشكل فى شعر أبى القاسم الشابى.

ولقد قمت فى مرحلة إعداد ممهدات الدراسة بإحصاء ونسب الاتجاه والنفس فى ديوان جميل وقيس بن ذريح باعتبارهما شاعرين عذريين

يعالجون نفس قضايا الشاعر، ويتعاوران نفس معجمه الشعرى حتى تمكن المقارنة لى.

(٨) عدد قصائد الديوان : اثنتان وخمسون قصيدة (٥٢)، وعدد أبياته : سبعمائة وثلاثة وثمانون بيتا (٧٨٣)، ومتوسط أبيات القصيدة الواحدة فى الديوان خمسة عشر بيتا (١٥).

(٩) نسب جميع البحور عند الشعراء المحدثين تعتمد على مجمل أعمالهم الشعرية عدا بعض الشعراء الذين اعتمدت دراسة أنيس فى تحديدها على ديوان واحد فقط لهم وهم :

عزيز أباظة فى ديوان "أنات حائرة"، على الجندى فى ديوان "أغاريد الحياة"، على محمود طه في ديوان "الجندول"، محمود حسن إسماعيل فى ديوان "هكذا أغنى".

(١٠) أيمن ميدان، ديوان "بوح البوادى" قراءة فى المضمون والمؤثرات، ضمن دراسات نقدية : ١٤٤.

(١١) راجع فى ذلك : ابن طباطبا؛ عيار الشعر : ١٩،٢٨، أبا هلال العسكرى؛ الصناعتين : ١٣٩، المرزبانى؛ الموشح : ١٢٧-١٢٩، حازم القرطاجنى؛ منهاج البلغاء :٢٧٢-٢٦٩، عثمان موافى؛ نظرية الأدب : ٥٩-٦٦؛ وله، الوزن والشعر : ٢٢١-٢٣٢ مجلة الدراة ع ٣ ديسمبر ١٩٨٦م.

(١٢) راجع عز الدين اسماعيل، التفسير النفسى للأدب ٧٨-٧٩.

(١٣) القصيدة الثانية والخمسين فى الديوان "أحزان" (ص ٥٣) هى القصيدة الوحيدة التى كتبها الشاعر فى غير موضوع الغزل : اتخذها مرثية لأحد أصدقائه، وهى من أقدم قصائد الديوان.

(١٤) للبحر الطويل كما نعلم عروض واحدة (مفاعلن) وثلاثة أضرب : (مفاعيلن، مفاعلن، ومفاعى). راجع زين الخويسكى، العروض العربى صياغة جديدة :٢٥٦.

(١٥) (فَعِلُن) هى فى الأصل (فاعلن) بعد أن دخلها الخبن، أما (فَعْلُن) فهى فى الأصل (فاعلن) بعد أن دخلها : القطع أو التشعيث أو الإضمار والخبن معا. راجع زين الخويسكى العروض العربى : ١٨٤.

(١٦) لم نقف على دراسات إحصائية تهتم بالقافية سوى ما نجده من دراسة بعض المظاهر العامة للقافية عند : جمال الدين بن الشيخ، وإبراهيم أنيس، ومصلح، وعياد فى : موسيقى الشعر العربى، وأحمد كشك فى : القافية تاج الإيقاع الشعرى، وعبد الرحمن السيد فى : العروض والقافية. وهى دراسات لا تمتاز بالعمق ووضوح الرؤية الذى نجده عند محمد الهادى الطرابلسى فى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات.

(١٧) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٢٩٩.

(١٨) ابن جنى، الخصائص : ١/١١٩.

(١٩) حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء : ٥٧١.

(٢٠) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربى : ٣٤٨، ٣٤٩.

(٢١) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٣٠٦-٣١٦.

(٢٢) عدد قصائد الديوان ذات القوافى المقيدة تسع وأربعون قصيدة (٤٩)، تشتمل على سبعمائة وواحد وعشرين بيتا (٧٢١).

(٢٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٦٠.

(٢٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٧٤.

(٢٥) لم نتحدث عن الروى مع غيره من عناصر القافية هنا، وإنما أفردته الدراسة فى موضع لاحق.

(٢٦) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٣٠٦-٣٠٨.

(٢٧) راجع أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوى : ١٤.

(٢٨) راجع الخويسكى، العروض العربى : ٣٠٩-٣١١.

(٢٩) راجع محمود السعران، علم اللغة : ٢٠٠-٢٠٤؛ إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية : ٣٧-٤٣.

(٣٠) وهذا يتفق مع ما ذهب إليه ابن جنى فى الخصائص على اعتبار أنه إذا كانت القافية مقيدة، أى بلا وصل فإن الرد يكون فى هذه الحالة قريبا من نهاية البيت الشعرى، ومن ثم استحسن توحده.

راجع الخصائص : ٢/٢٦٢.

(٣١) راجع الخويسكى، العروض العربى : ص ٣١٠.

(٣٢) راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٤٨.

(٣٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٤٨.

(٣٤) راجع محاولة عبد الرحمن السيد إحصاء روى الشعر فى كتاب الأمالى، وترتيب حروف الهجاء باعتبارها قافية وقد خرج بالنسب الآتية (لاحظ أن كتاب الأمالى يضم سبعة الألف ومائتين وأربعة وخمسين بيتا (٧٢٥٤)) :

الحرف	بيتا	بنسبة	الحرف	بيتا	بنسبة
الراء	(١٠٨٤)	١٤,٩٪	ألف المد	(١٢٧)	١,٧٪
اللام	(٩٨٥)	١٣,٥٪	السين	(١١٥)	١,٥٪
الدال	(٨٠٣)	١١٪	الفاء	(١٠٨)	١,٤٪
الباء	(٧٥٥)	١٠,٦٪	الضاد	(٩٣)	١,٣٪

النون	(٧٤٣)	١٠,٢٪	الكاف	(٨٨)	١,٢٪
الميم	(٧٠٨)	٩,٧٪	الجيم	(٦٨)	٠,٩٪
العين	(٤٤٦)	٦,٤٪	الهمزة	(٦٥)	٠,٨٪
الياء	(٢٦٥)	٣,٦٪	الواو	(٢٦)	٠,٣٪
الحاء	(٢٥٤)	٣,٥٪	الطاء	(١٧)	٠,٢٪
القاف	(٢٠٣)	٢,٧٪			

ويشير هذا الإحصاء إلى ندرة كاملة لبعض حروف الهجاء من حيث وقوعها رويًّا وهى : الزاى والضاد والظاء والثاء والهاء والخاء والذال والشين والغين، العروض والقافية : ١٠١، ١٠٢.

(٣٥) راجع محمود السعران، علم اللغة : ١٦٤.

(٣٦) راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٤٥.

(٣٧) محمد مصطفى هدارة، دراسات نقدية : ٩٩.

(٣٨) زعم الخيارى أنه كتب عليه قصيدة واحدة، راجع دراسات نقدية : ١٦٧.

(٣٩) راجع إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٣٠٠.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس :

١- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٧٩م.

٢- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة السادسة ١٩٨٨م.

- أحمد كشك :

٣- القافية : تاج الإيقاع الشعرى، ١٩٨٣م.

- أحمد مختار عمر :

٤- دراسة الصوت اللغوى، الطبعة الأولى ١٩٧٦م.

- أيمن ميدان :

٥- ديوان " بوح البوادى " قراءة فى المضمون والمؤثرات.

ضمن دراسات نقدية فى ديوان "بوح البوادي" للشاعر عبد العزيز سعود البابطين ١٩٩٦م.

- ابن جنى :

٦- الخصائص، تحقيق : محمد النجار، دار الكتب المصرية ١٩٥٦م.

- حازم القرطاجنى :

٧- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بـن الخواجـة، تونس ١٩٦٦م.

- خليفة الخيارى :

٨- صدى التراث الشعرى فى ديوان " بوح البوادى ". " ضمن دراسات نقدية " ١٩٩٦م.

- زين الخويسكى :

٩- العروض العربى : صياغة جديدة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٩٦م.

- شكرى عياد :

١٠- موسيقى الشعر العربى، الطبعة الأولى القاهرة ١٩٦٨م.

- ابن طباطبا :

١١- عيار الشعر، تحقيق : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية الطبعة الثالثة ١٩٨٨م.

- عبد الرحمن السيد :

١٢- العروض والقافية : دراسة ونقد، الطبعة الأولى مطبعة قاصد كريم خير (د.ت.).

- عبد العزيز سعود البابطين :

١٣- بوح البوادى (ديوان شعر)، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٥م.

- عثمان موافى :

١٤- فى نظرية الأدب : من قضايا الشعر النثر فى النقد العربى القديم والحديث دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٠م.

١٥- الوزن والشعر، مجلة الدارة عدد ديسمبر ١٩٨٦م.

- عز الدين إسماعيل :

١٦- التفسير النفسى للأدب، دار المعرف بمصر ١٩٦٣م.

- العسكرى (أبو هلال) :

١٧- الصناعتين، تحقيق على البجاوى وأبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربى الطبعة الثانية ١٩٧١م.

- فوزى عيسى :

١٨- بناء الأسلوب الشعرى فى ديوان " بوح البوادى ".

" ضمن دراسات نقدية " ١٩٩٦م.

- محمد عبد المنعم خفاجة :

١٩- قضايا نقدية حول ديوان " بوح البوادى ".

" ضمن دراسات نقدية " ١٩٩٦م.

- محمد مصطفى هداره :

٢٠- " بوح البوادى " : دراسة تحليلية.

" ضمن دراسات نقدية " ١٩٩٦م.

- محمد الهادى الطرابلسى :

٢١- خصائص الأسلوب فى الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.

- المرزبانى :

٢٢- الموشح، تحقيق على البجاوى، دار الفكر العربى ١٩٦٥م.

- محمود السعران :

٢٣- علم اللغة : مقدمة للقارئ العربى، دار الفكر العربى ١٩٦٢م.

محتويات البحث

المحتـــويات

الشاعر عبد العزيز سعود البابطين

في سطور

ولد الشاعر عبد العزيز البابطين فى الكويت عام ١٩٣٦، وتربى فى ظل أسرة شاعرة ؛ فقد كان والده شاعرا نبطيا، وكان عمه الشيخ عبد المحسن إبراهيم البابطين قاضيا فى الثلاثينات، وهو شاعر كذلك، وخاله محمد ابن لعبون كان أمير شعراء النبط فى الجزيرة والخليج.

أحب الشعر منذ طفولته وتابع الشعراء وقرأ لهم الكثير من إبداعهم وسيرهم وتأثر بذلك كثيرا فى أشعاره وقصائده.

كتب أول قصيدة له وكانت من الشعر النبطى وعمره إحدى عشرة سنة ؛ أما أول قصيدة بالفصحى فكانت بعد ذلك بقليل عام ١٩٥١ وكان سنه خمس عشرة سنة.

وأصدر ديوانه الأول "بوح البوادى" عام ١٩٩٥م.

عرف عن رجال الأعمال وأرباب المال والثراء اهتمامهم بالأنشطة الاقتصادية، وتطويرها والتعامل مع الأرقام ومفردات البورصة والسوق، إلا أن الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين بالإضافة إلى نجاحاته فى هذا الميدان - انفرد بخصوصية لفتت إليه الأنظار ؛ إذ أنه وضع نصب عينيه اهتمامات إنسانية والثقافة

والتربوية داخل الكويت وخارجها لأن هذه الاهتمامات تلبى رغبة تكمن فى داخله منذ نشأته.

ويمكننا أن نحصر هذه الاهتمامات فى الآتى :

١- في الشعر والشعراء والثقافة :

أ- أنشأ مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى عام ١٩٨٩م.

ب- أصدر معجم البابطين للشعراء المعاصرين عام ١٩٩٥م، وهو أول موسوعة عربية تضمنت تراجم ونتاجات ألف وستمائة وخمسة وأربعين شاعرا عربيا (١٦٤٥) من الأحياء يتوزعون على الوطن العربى ؛ والنية معقودة لإصدار معجم البابطين للشعراء العرب المحدثين والذى يرصد شعراء الأمة العربية ابتداءا من نهايات القرن التاسع عشر وحتى اليوم.

جـ- أصدر سلسلة من الكتب القيمة فى طبعات راقية عن بعض الشعراء الرواد مثل البارودى والشابى والعدوانى.

د- تبنى ومول إصدار عدد كبير من المطبوعات والدواوين الشعرية.

٢- المشاريع الإنسانية :

أ- خصص جائزة سنوية باسم جائزة أحفاد الإمام البخارى وقيمتها مائة ألف دولار لترميم الجسور الثقافية القديمة بيننا وبين الدول الإسلامية المستقلة حديثا.

ب- أنشأ بعثة سعود البابطين الكويتية للدراسات العليا منذ ١٩٩١، وهى تعطى الشعوب الإسلامية بجمهوريات آسيا الوسطى مائة منحة سنوية للدراسة فى جامعة الأزهر بالقاهرة، فتتكفل المؤسسة بجميع احتياجاتهم من ملبس ومأكل وعلاج وغير ذلك لهؤلاء الطلاب طيلة وجودهم بالقاهرة ولقد وصل عددهم حتى الآن أربعمائة طالبا.

ولقد نالت مجهوداته وإبداعته كثيرا من التقدير فى كثير من بلدان العالم الإسلامى والعربى ؛ فمنح شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة طقشند تقديرا لدوره فى إثراء الثقافة الإسلامية عام ١٩٩٥م.

ومنح وسام الاستحقاق الثقافى من الصنف الأول من رئيس جمهورية تونس عام ١٩٩٦م.

وتناول شعره بالدرس والتحليل والنقد طائفة من نقاد العربية المعاصرين، أهمهم د. مصطفى ناصف ،ود. محمد مصطفى هدارة، و د. محمد عبد المنعم

خفاجى، ود. فوزى عيسى، ود. زين كامل الخويسكى، و د. عبد الملـك مرتـاض، د. أيمن ميدان، ود. نبيل رشـاد نوفـل، و د. خليفـة الخيـارى، محمـد مصطفـى أبـو شوارب.

دراسات للمؤلف

١- مصادر التراث الشعبى فى مسرح الحكيم.

طبعة أولى، عالم الفكر ١٩٩١م.

٢- اللغة العربية بين الغات السامية، (دراسة مقارنة).

طبعة أولى، مؤسسة الثقافة الجامعية ١٩٩٢م.

٣- دراسات فى تاريخ الشعر العربى القديم.

طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م.

طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.

٤- البديع فى علم البديع، ليحيى بن معطى، (دراسة وتحقيق).

طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٥م.

طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.

٥- البنية الإيقاعية فى شعر عبد العزيز سعود البابطين.

طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.

٦- مواد البيان، لعلى بن خلف الكاتب (تحقيق).

بالاشتراك مع د. أحمد حسن صبرة (تحت الطبع).

٧- المآخذ على شراح ديوان المتنبى، لعلى بن ظافر (تحقيق).

بالاشتراك مع د. أيمن ميدان (تحت الطبع).

٨- ترنيمة للغياب "ديوان شعر".

(تحت الطبع).

مشاركات ثقافية

١- "محمد زكى العشماوى.. القيمة والعطاء النقدى".

بحث ألقى فـى مؤتمـر تكريـم الدكتـور العشـماوى بالإسـكندرية. ١٩٩٢م.

٢- "هى والبحر.. بين تداعيات التناص وازدواجية الهم الشعرى"

بحث ألقى فى مؤتمـر الشـعر العربـى بكليـة الآداب - جامعـة الإسكندرية، ١٩٩٢م.

٣- "الخصومة حول شوقى فى نقد العقاد".

بحث ألقى فى مؤتمـر العقـاد الأول بكليـة التربيـة- جامعـة الإسكندرية، ١٩٩٣.

٤- "بلاغة التعبير الشعبى فى رواية ليالى الحلمية".

بحث ألقى فى مؤتمر الروايـة العربيـة بكليـة التربيـة - جامعـة الإسكندرية ١٩٩٤م.

٥- "معجم الألوان للدكتور زين الخويسكى.. دراسة فى ضوء المعجمية الحديثة"

بحث ألقى على هامش معرض القاهرة الدولى للكتاب ١٩٩٤.

هذه الدراسة تحاول أن تضع أيدينا على الخصائص الفنية لاستخدام موسيقى الإطار في ديوان "بوح البوادى" للشاعر عبد العزيز سعود البابطين.

وتمكنت الدراسة من أن تربط بمهارة فائقة بين العطاء الإيقاعى لقصائد الديوان وبين عالم التجربة الفنية فيه.

واستطاعت أن تقدم لنا في نهاية المطاف عبد العزيز سعود البابطين شاعرًا مغايرًا متميزًا بين شعراء الشكل التقليدى قديمًا وحديثًا . مدركًا لطبيعة البنية الإيقاعية ودورها في القصيدة العربية.

الناشر

